

”Tällaselle musadiggarille oikein otollinen tapahtuma”

Lauantaitranssit ja liikkuva skene

Marjut Jussila

Tampereen yliopisto

Viestintätieteiden tiedekunta

Musiikintutkimus

Pro gradu –tutkielma

Joulukuu 2018

Sisällysluettelo

1 Johdanto.....	1
1.1 Tutkimuksen kohde ja taustaa.....	2
1.2 Psykedeelinen rock –musiikki.....	5
1.3 Tutkimuskysymykset.....	7
1.4 Informanttien esittely.....	8
2 Tutkimusmenetelmät ja tutkimusaineisto.....	11
2.1 Etnografinen lähestymistapa.....	12
2.1.1 Kenttä.....	14
2.2 Sisällönanalyysi.....	16
2.3 Kattegoria-analyysi.....	17
2.4 Tutkimusaineisto.....	19
2.4.1 Aineiston esittely – Lauantaitransssien synty.....	20
3 Teoreettinen viitekehys.....	23
3.1 Skene.....	23
3.2 Affektiivisuus.....	27
3.3 Toimijuus ja musiikillinen toimijuus.....	28
3.4 Maku ja musiikkimaku.....	31
3.4.1 Maku ja kaikkiruokaisuus.....	36
3.5 Diggaridiskurssi.....	37
4 Aineiston analyysi.....	40
4.1 Tapahtumanjärjestäjän positio – fani ja tuottaja.....	40
4.2 Esiintyvän muusikon positio – bändinä ja taiteilijana paikalla.....	45

4.3 Musiikkidiggarin positio – monenlaisen musiikin ystävä.....	51
4.4 Kuva-analyysi.....	63
5 Päätelmät.....	67
5.1 Skenen rakentuminen.....	68
5.2 Makuhenkilöstä on tullut kaikkiruokainen.....	72
6 Lopuksi.....	75
LÄHTEET.....	76
Kirjalliset lähteet.....	76
Internet-lähteet.....	83
LIITTEET.....	86
Liite 1 Haastattelurunko ja haastatteluaineisto.....	86
Liite 2 Kuvat.....	88

TAMPEREEN YLIOPISTO

Musiikintutkimus / Viestintätieteiden tiedekunta

JUSSILA, MARJUT: ”Tällaselle musadiggarille oikein otollinen tapahtuma.” Lauantaitranssit ja liikkuva skene.

Pro gradu –tutkielma, 85s., 4 liites.

Musiikintutkimuksen maisteriopinnot

Joulukuu 2018

Tutkimuskohteenani on kotimainen vaihtoehtomusiikkikulttuuri, Lauantaitranssit-niminen tapahtuma. Tämä minifestivaali on psykedeeliseen rock –musiikkiin keskittynyt klubi-ilta. Tutkimukseni tavoitteena on selvittää, millaisesta vaihtoehtorockin skenestä on kyse, millaisia toimijapositioita skenen jäsenillä on ja millaista affektiivisuutta esiintyy skenen jäsenillä. Tutkimukseni tarkoituksena on myös selvittää makuun liittyvää kaikkiruokaisuutta ja musiikkidiggariutta – voidaanko puhua musiikkidiggarien skenestä mieluummin kuin psykedeelisen musiikin skenestä?

Tutkimusaineistoni olen kerännyt vuonna 2016. Lauantaitranssit-tapahtuma järjestettiin 14.5.2016 Nosturissa ja Elmun baarissa, Helsingissä. Tapahtuman järjesti tamperelainen ohjelmatoimisto Alt Agency & Management. Olen haastatellut yhteensä yhdeksää eri informanttia: viittä yleisön edustajaa, kahta artistia ja kahta tapahtumanjärjestäjää. Artistit ovat yhtyeistä Death Hawks sekä Talmud Beach ja Räjäyttäjät. Haastatteluaineistoni lisäksi olen kerännyt muutakin materiaalia kenttätyöjaksoni aikana, muun muassa kuvia, videoita ja omia havaintojani.

Työni on laadullista tutkimusta. Olen lähestynyt aihettani etnografisesti, muun muassa osallistuvan havainnoinnin menetelmiä kentällä käyttäen. Työni painottuu keräämääni haastatteluaineistoon, jota analysoin aineistolähtöisen sisällönanalyysin sekä kategoria-analyysin keinoin. Sisällönanalyysi on tekstianalyysia, jolla etsin tekstistä inhimillisiä merkityksiä ja jossa tarkoituksena on informaatioarvon lisääminen esimerkiksi tiivistämällä. Kategoria-analyysia olen käyttänyt muun muassa eri toimijapositiodien kategorisoimiseksi. Kategoria-analyysilla voin tarkastella lähemmin sitä, millaisin selonteoin haastateltavani kuvailevat itseään ja toisiaan. Kategoria-analyysin taustalla vaikuttaa konstruktionistinen ajatus siitä, millä tavoin sosiaalinen todellisuus ja merkitykset rakentuvat. Olen tehnyt myös kuva-analyysia Ville Pirisen tekemistä julisteista.

Tutkimani skene on luonteeltaan liikkuva ja häilyvä. Skeneä ei voi samalla tavoin tutkia uudestaan – sille on luonteenomaista paikan vaihdos. Keikkapaikkojen lisäksi vaihtuvat myös yleisöt, artistit ja yhteistyökumppanit. Skenen jäsenten sidos toisiinsa on löyhä: melko abstrakti jaettujen makujen kautta. Tapahtumanjärjestäjien ja artistien suhde toisiinsa on tiuhempi sosiaalisten ja taloudellisten verkostojen kautta.

Kukin skenen jäsen on luonut affektiivisiä kytköksiä tullessaan tapahtumaan, sitä järjestäessään tai siellä esiintyen. Näyttäisi siltä, että affektiivisuuden perusteella ei haluta tehdä eroa meidän ja muiden välille. Vaikuttaisi sille, että tutkimalleni skenelle on tyypillistä, ettei erontekoa suhteessa muihin haluta tehdä.

Skenen jäsenten toimijapositioneja työssäni on kolmenlaisia: Ensimmäiseksi analysoin tapahtumanjärjestäjän positionia, joka on tuottajan ja fanin position. Toisena kategoriana minulla on esiintyvän muusikon position, joka on taiteilijaposition ja bändin jäsenen position. Kolmanneksi minulla on musiikkidiggarin position, monenlaisen musiikin ystävän kategorian. Haastateltavani käyttivät jokseenkin usein termiä musiikkidiggari, vaikkohan haastattelijana kyseistä termiä käyttänytkään. Lopputuloksena esitän, että musiikkidiggarin position on eräänlainen yläkategoria, joka kattaa myös edelliset positionit. Esitän myöskin, että olisi relevanttia puhua musiikkidiggarien skenestä mieluummin kuin psykedeelisen musiikin skenestä. Työssäni on kyse marginaalimusiikin harrastajajoukosta, joka on aktiivinen myös laajemmin marginaalimusiikin suhteen. Skene vaikuttaa olevan musiikillisten ihmisten skene, ihmisten, jotka ovat aktiivisia toimijoita muullakin tavoin musiikin saralla.

Skene on kaikkiruokaisten skene. Musiikkimausta puhuttaessa kaikkiruokaisuus (omnivore) tarkoittaa erityisesti monien eri musiikkityylien kuuntelua ja niistä pitämistä. Oleellista on kunkin skenen jäsenen oma henkilökohtainen musiikkimaku, rajoineen kaikkineen. Kukin voi pitää siitä musiikista, josta itse pitää, ja koostaa oman henkilökohtaisen musiikillisen kattauksen. Kaikkiruokainen musiikkimaku on merkki uudenlaisen skenen tulosta, jossa erotteluilla ei ole kovin suurta merkitystä. Kulttuurinen pääoma ei ole enää yksinomaan rock-makuun liittyvä. Musiikkidiggarien skene on osa demokraattisemman skenen tuloa.

Asiasanat: vaihtoehtorock, psykedelia, skene, toimijuus, affektiivisuus, musiikkimaku, kaikkiruokaisuus, musiikkidiggarit, etnografia, sisällönanalyysi, kategorianalyysi

1 Johdanto

Pro gradu –tutkielmani käsittelee rock-musiikkia, tarkemmin vaihtoehtorockin kulttuuria, jota työssäni edustaa Lauantaitranssit-niminen tapahtuma, joka on tutkimuskohteenani.

Rock ei ole kuollut! Kuten on aiemmin yleisemmin todettu, se ei vain ole enää samalla tavoin kuin ennen nuorisokulttuurin tai musiikkiteollisuuden huomion keskipisteenä. Rock on populaarimusiikin tyyli, jonka määritelmä on laaja eikä niin yksiselitteinen. Se on keskeinen osa länsimaista nuorisokulttuuria. Se on syntynyt Yhdysvalloissa rock’n’rollina 1950-luvun alussa, josta se on levinnyt ympäri maailmaa. Usein rockia esittävät ryhmät, yhtyeet, joiden soittimiin kuuluvat muun muassa sähkökitara, sähköbasso ja rummut. Rockin alalajeja on lukemattomia, esimerkiksi folk rock, jazz rock ja punk rock. Laulujen sanat voivat viitata esimerkiksi yhteiskunnallisiin teemoihin. (Kennedy 2006.) Lawrence Grossbergin (1992, 131) mukaan rockmusiikkia ei voida kuvata musiikillisin termein, sillä hänen mukaansa ei ole olemassa ääntä, joka ei voisi tulla osaksi rockmusiikkia. Allan Mooren (1993, 1) mukaan rock on tyylillinen käytäntö. Rock voidaan erottaa muista musiikinlajeista tyylillisen yhdenmukaisuuden asteen perusteella. Tyylillistä yhdenmukaisuutta voidaan analysoida musiikillisista säännöistä ja käytännöistä. Keith Negusin (1996) mukaan rockmusiikin historialla ei ole selkeää alkupistettä eikä loppua. Hänen mukaansa rockin merkitys ei ole vain, mitä yksinään musiikista välittyy vaan mitä olosuhteista välittyy siellä, missä musiikki ja sen merkitykset välittyvät (mt., 160). Neguskin (1996, 163) painottaa, ettei rock ole kuollut vaan siitä on tullut maantieteellisesti liikkuvaa.

Bennettin, Shankin ja Toynbeen (2006, 2) mukaan rock on ottanut paikkansa yhtenä monista tyyleistä ja markkinoista. Bennett (2006) ehdottaa, että rock edustaisi vain yhtä useista uusheimoista (ks. Maffesoli 1996), joista jokaisella on omat ominaispiirteensä eli ominaismakunsa, musiikillinen mediansa ja tuotteensa. On ehdotettu (Bennett, Shank & Toynbee 2006), että rockin autenttisuuden estetiikka – sen assosiaatio sekä henkilökohtaiseen ilmaisuun että yhteisön arvoihin – oli vain yksi keino kerätä kulttuurista pääomaa. Toisin sanoen harjoittamalla rock-makua asetti itsensä toisten yläpuolelle, toisten, joilla oli matalampi sitoumus musiikkiin – eli mikä käytännössä perustuisi vain musiikin käyttöön ”viihteenä”.

Olen pitkälti samoilla linjoilla kuin Bennett, Shank ja Toynbee (2006), jotka ehdottavat, että rockin himmeneminen on tarkoittanut vain demokraattisemman musiikkiskenen tuloa, missä erottelun strategiat ovat paljon vähemmän merkittäviä. Itse asiassa, mikä näyttää muuttuneen on, että

kulttuurinen pääoma ei ole enää yksinomaan rockiin liittyvä. Tietynlaiset raja-aidat ovat kaiketi kaatuneet ja kaatumassa. Näyttäisi nimittäin siltä, että ”makuhenkilöstä” on tulossa ”kaikkiruokainen” (omnivore) (ks. Peterson & Kern 1996), sellainen joka kykenee liikkumaan eri tyylien välillä ja tällä tavalla tuottamaan henkilökohtaisen menun (eli ruokalistan, kattauksen) siitä, mistä kaikesta pitää tai mikä on niin sanotusti ”cool”. Tämä on mielestäni merkittävä eroavaisuus aiempaan rock-kulttuuriin verrattuna.

1.1 Tutkimuksen kohde ja taustaa

”Voihan sitä ajatella, et se on sellanen mini, päivän festivaali.” –H6

Työni lähti liikkeelle ajatuksesta kuvata tämän päivän vaihtoehtoista musiikkikulttuurin kenttää. Jo alkuaan oma mielenkiintoni kohdistui vaihtoehtoisen musiikkikulttuurin kuvaukseen, valtavirtamusiikin, niin sanotun kaupallisen musiikin ulkopuolelle. Kiinnostukseni kohdistui vaihtoehtorockiin ja eritoten sen yleisöihin – jonka piiriin itsenikin voi laskea. Tutkimukseni aihepiiri syntyi luontevasti omien intressieni pohjalta. Mietin, kuinka voisin lähestyä aiheitani konkreettisesti, mikä olisi hyvä tutkimuskohde ja sitä, mitä itse asiassa aikomukseni oli tutkia. Alkuaan kysymyksiä riitti, selkeitä vastauksia oli vähemmän tarjolla, koska aihe oli tuore, ennen tutkimaton ja vielä tuntematon. Aluksi päädyin valitsemaan menetelmäksi etnografisen lähestymistavan, josta kerron lisää työn toisessa luvussa. Etnografisella lähestymistavalla lähestytään aihetta ”ruohonjuuritason” toiminnan kautta – eli mahdollisimman konkreettisesti.

Kotipaikkakuntani Helsinki tuntui luontevalta tutkimuskohteen valinnan paikaksi, sillä olihan Helsinki ollut nykyinen elinympäristöni jo pidemmän aikaa ja musiikkielämän suhteen hyvin vilkas kaupunki. Tutkimuskohdettani mietin kuukausikaupalla; kävin tavallista aktiivisemmin erinäisissä tapahtumissa, klubeilla ja festivaaleilla. Moni tapahtuma oli vain yhden illan tai kerran festivaali, pop up –henkinen tapahtuma. Paljon keikkoja järjestettiin, mutta kullakin bändillä oli tietysti omat faninsa; tarkoitukseni ei ollut tutkia minkään tietyn bändin yleisöä. Minun oli jokseenkin vaikea saada alkuun otetta mahdollisesta tutkimuskohteestani. Tapahtumia järjestettiin, mutta ne katosivat kuin tuhka tuuleen, yhtä nopeasti kuin ilmaantuivatkin.

Viimein minua onnisti ja asiat alkoivat loksahdella paikoilleen. Huomasin potentiaalisen tapahtuman sosiaalisesta mediasta ja pian olinkin yhteydessä tapahtumanjärjestäjiin asian tiimoilta.

Tutkimuskohteekseni valikoitui Lauantaitranssit-niminen tapahtuma vuoden 2016 toukokuulta, lauantailta 14.5.2016. Tapahtuma, klubi, keikkailta tai tapahtumanjärjestäjän H6:n sanoin ”mini, päivän festivaali” oli osa Lauantaitranssien tapahtumasarjaa: kolmannet Lauantaitranssit.

Lauantaitranssit oli pidetty kerran Turussa ja nyt oli vuorossa kolmas Helsingissä järjestetty Lauantaitranssit-ilta. Yhden päivän tapahtuma keskittyi psykedeeliseen rockmusiikkiin. Tapahtuman järjestäjänä toimi tamperelainen ohjelmatoimisto Alt Agency & Management.

Lauantaitranssien keikkapaikkoina toimivat Nosturi sekä Elmun baari, eteläisessä Helsingissä. Toisin sanoen tapahtumassa oli kaksi lavaa, suurempi Nosturissa sekä pienempi Elmun baarin puolella, mistä oli sisäänpääsy tapahtumaan. Tapahtuma ja sen konsepti, ”psykedeelinen rockmusiikki”, oli itselleni siinä mielessä entuudestaan tuttu, että olin osallistunut edellisiin Lauantaitransseihin 9.1.2016 Ääniwallissa. Silloin lavoilla nähtiin kuusi eri artistia tai bändiä. Tällä kertaa bändejä tai artisteja oli – aikataulu- ja ohjelmamuutosten jälkeen – yhteensä seitsemän: Garden of Worm (Elmun baari), Sara (Nosturi), Kaleidobolt (Elmun baari), Tähtiportti (Nosturi), Talmud Beach (Elmun baari), Death Hawks (Nosturi) ja Risto, soolo (Elmun baari). Kaikki bändit ovat suomalaisia.

Koska tutkimukseni kohteeksi päätin valita yhden tapahtuman, laajensin tutkimukseni näkökulmaa käsittämään muitakin toimijoita – tapahtuman järjestäjiä ja artisteja – yleisön lisäksi. Tarkoitukseni oli tehdä tapahtumasta etnografista kuvausta, spesifimmin tiheää kuvausta, joten menin mukaan haastattelemaan tapahtumanjärjestäjiä jo ennen varsinaista tapahtumaa: seuraamaan sitä, mitä on jo tehty ja mitä vielä on tekeillä. Tiheästä kuvauksesta kerron tutkimusmenetelmät-luvussa lisää. Etnografiaan liittyy ajatus tutkijan osallistuvasta havainnoinnista kentällä, mikä on yksi etnografisen havainnoinnin muodoista (Lappalainen 2007; Hämeenaho & Koskinen-Koivisto 2014). Haastattelin ohjelmatoimisto Alt Agency & Managementin H6:ta ja H7:ää heidän toimistollaan Lauantaitranssit-viikon maanantaina 9.5.2016.

Tapahtumapäivän lauantaina etsin sopivia informanteja yleisön joukosta. Aluksi koin haastateltavien löytämisen haastavaksi: alkuillasta moni kieltäytyi myöhemmin toteutettavasta haastattelusta ja useampi kallistui empien mahdollisen sähköpostihaastattelun puoleen. Illan kuluessa ja kenties tunnelman ja ihmisten hieman rentouduttua – kun useampi keikka (ja kenties juoma) oli jo takanapäin – useampi ihminen vaikutti kiinnostuneelta ottamaan osaa tutkimukseeni. Aloin olla luottavaisin mielin, että tästä tulee vielä toteutuskelpoinen työ. Ainoastaan yksi haastateltavistani (H5) oli minulle entuudestaan tuttu ihminen.

Sain Alt Agencyn & Managementin (H6:n) kautta yhteyden muihin mahdollisiin haastateltaviin, jotta saisin lisänäkökulmia työhöni. Death Hawks –yhtyeen laulaja-kitaristi (H8) suostui haastatteluuni. Aluksi haastattelun piti tapahtua Lauantaitranssit-illan aikana, mutta se siirtyikin myöhäisempään ajankohtaan seuraavan viikon perjantaille. Henkilö 8:aa haastattelin Tampereen Telakalla, ja sattumalta samaisessa paikassa illan Räjäyttäjien keikkaan oli valmistautumassa H9. Otin kiinni H8:n vinkistä ja haastattelin samalla myös H9:ää työtäni varten. Räjäyttäjien peruttua keikkansa Lauantaitransseissa H9 soitti Talmud Beach -yhtyeensä kanssa tapahtumassa.

Yhteensä haastattelin työtäni varten yhdeksää eri ihmistä tapahtuman tiimoilta: viittä yleisön edustajaa, kahta artistia ja kahta tapahtumanjärjestäjää. Alkuaan vaikutti siltä, että tulevia informanteja olisi enemmänkin, mutta perumisten, aikatauluongelmien, oman rajaukseni ja ”oharien” vuoksi niitä oli lopulta yhdeksän kappaletta. Muun muassa alustavat sähköpostihaastateltavat jättivät vastaamatta. Myöhemmin rajasin työtäni vielä niin, etten tee kenestäkään pelkkää sähköpostihaastattelua. Sähköpostivastauksia olisi joka tapauksessa ristiriitaisempaa tulkita, mikäli en tunne yhtään informanttia tai hänen tapojaan. Vastaukset jäisivät myös helposti etäisiksi ja muodollisiksi.

Intressini tutkia yleisöjä säilyi ennallaan, vaikka näkökulmani tapahtuman suhteen laajentui: otin tutkimukseeni mukaan myös muiden toimijoiden – tapahtuman järjestäjien ja artistien – näkökulmia. Maantieteellisesti työni laajentui koskemaan Helsingin lisäksi myös opiskelupaikkakuntaani Tamperetta, sillä Lauantaitranssien järjestävä taho Alt Agency & Management on tamperelainen ohjelmatoimisto – samoin haastatteleman artistit H8 sekä H9 vaikuttavat Tampereella. Etnografisen kuvauksen tekeminen painottui haastattelututkimukseksi. Vaikka otinkin työhöni mukaan omia huomioitani sekä reflektointia, tapahtuu Lauantaitranssien kuvaus pitkälti kuitenkin keräämäni haastatteluaineiston valossa ja sen ehdoilla – aineistosta esiin nousevien teemojen kautta. Analyysimenetelmänäni etnografisen lähestymistavan lisäksi ovat aineistolähtöinen sisällönanalyysi sekä kategoria-analyysi, joista kerron lisää tuonnempana.

Eräänlaisena lähtöoletuksena ja hypoteesinani minulla on ollut ajatus aktiivisista musiikin parissa toimivista ihmisistä, niin aktiivisesta yleisöstä kuin artisteista ja tapahtumanjärjestäjistä – sekä mahdollisesti näiden positioiden vaihtelusta. Tämän rikkaan ja monipuolisen musiikillisen kentän parissa tavalla tai toisella toimivien ihmisten aktiivisuus kiinnitti huomioni. Eräs johtoajatus työssäni liittyy aktiiviseen vaihtoehtorock-yleisöön, tässä psykedeelisen rockmusiikin yleisöön; ajatuksessa painottuu kunkin yleisön jäsenen oma henkilökohtainen musiikkimaku ja musiikillinen harrastuneisuus – teoreettisemmin ilmaistuna musiikillinen toimijuus. Tämän ”yleisön” voisi kattaa

koskemaan myös tapahtumanjärjestäjiä sekä artisteja, jotka toimivat omalta osaltaan myös hetkittäin yleisönä, yleisön roolissa – tai ehkä parempi olisi puhua vain skenestä (ks. s. 21–25) .

Aiempaa tutkimusta valitsemastani aiheesta ei juurikaan ole, joten koen aiheen tärkeäksi. Se tuo jotakin uutta helsinkiläisestä vaihtoehtorock-musiikin skenestä musiikintutkimuksen saralle ja on perustutkimusta. Maantieteellisesti Mikko Heikkisen (2016) gradun, Pohjoinen painotus – eronteon ja vuorovaikutuksen diskurssit oululaisessa ruohonjuuritason musiikkiskenessä, voisi nähdä graduni jonkinlaisena ”sisartyönä”. Toisin sanoen oma työni käsittelee vaihtoehtorock-skeneä eteläisessä Suomessa, Heikkisen työ pohjoisessa Suomessa. Aktiivisena keikoilla kävijänä ja jonkinlaisena ”musadiggarina” graduni aihepiiri koskettaa itseäni henkilökohtaisesti. Etnografin roolissa olenkin itse luontevana osana tätä kenttää ja tutkimusta.

1.2 Psykedeelinen rock –musiikki

Termi psykedelia viittaa musiikkiin, kulttuuriin tai taiteeseen, joka pohjautuu psykedeelisten huumeiden tuottamiin kokemuksiin (Oxford Dictionary 2018a). Tutkimukseni keskiössä on psykedeelinen rock-musiikki, rockin laji, joka kukoisti suunnilleen 1960-luvun lopulta 1970-luvun puoleenväliin. Psykedeeliseen rock-musiikkiin liittyivät usein pyrkimykset tietoisuuden tai mielen avartamiseen muun muassa sointivärikokeiluilla, huumausaineilla (etenkin LSD) sekä mystiikalla. Psykedeelillä rockilla oli myös selkeät yhteydet sekä folk- että hippiliikkeeseen. Termiä voidaan käyttää myös tyylinmukaisesti myöhemmin tehdyn musiikin yhteydessä, kuten tässä työssä on tarkoituksena. (MUSA/CILLA – Musiikin asiasanasto 2017; Rauhala 1992.)

Psykedeelistä musiikkia on tutkittu varsin vähän nykyaikana, varsinkaan Suomessa. Kaksi opinnäytetyötä on tehty musiikkityyliin liittyen. Toinen on Pauli Saarikiven (2012) Helsingin yliopiston proseminarityö, joka käsittelee psykedeelistä Suomi-kuvaa, Fonol Recordsin julkaisujen vastaanottoa *The Wire* –lehdessä vuosina 2002–2011. Toinen on Sanna Klemetin (2012) proseminarityö Jyväskylän yliopistossa: työ käsittelee psykedeelistä musiikkia merkityksineen paikallisessa kontekstissa, skenessä. Gradutason opinnäytteistä, saati muusta tutkimuksesta aiheeseen liittyen Suomessa en ole tietoinen.

William Echardin (2017) teos *Psychedelic Popular Music – A History through Musical Topic Theory* on tuore kuvaus psykedeelisen populaarimusiikin historiasta. Echardin mukaan psykedelia on yhä aktiivisesti muuttuva ja laajeneva kenttä. Psykedelia on ollut alusta saakka trans-

nationaalinen sekä monipaikallinen genre, vaikkakin Echard tutkimuksessaan keskittyykin englanninkielisiin maihin, Iso-Britanniaan ja Yhdysvaltoihin.

Yksi varhaisimpia musiikintutkimuksia psykedeliasta on Sheila Whiteleyn (1992) *The Space between the Notes – Rock and the Counter-Culture*. Hän keskittyy lähestymistavassaan psykedeelisiin merkityksiin ja tyylin normeihin. Whiteley keskittyy psykedeelisen musiikin vaihtoehtoihin merkityksiin, jotka pitävät sisällään riippuvuuden huumekokemusten ja tyyllisten piirteiden välillä (mt., 8). Jälkimmäisestä eli huumekokemusten ja psykedeelisen tyylin välisestä riippuvuussuhteesta Whiteley on sittemmin kritisoitu.

Echardin (2017, 11) mukaan laajempi näkökulma voisi olla sellainen, että psykedelia ei ole luonnostaan huumeiden käyttöä, vaan pikemminkin se pitää sisällään minkä taiteenlajin tai -käytännön tahansa nimenomaan liittyen tietoisuuden laajentamiseen tai tutkimiseen. Psyche-delia termi ei itse asiassa etymologisesti viittaa lainkaan huumeisiin vaan merkitsee 'mielen tekemistä selväksi' tai 'näkyväksi' (Harris 2005, 10).

Saarikiven (2012) mukaan termi psykedelia (psykedeelinen tai psykedeelisyys) voi viitata toisaalta kokeilevaan, seikkailulliseen ja vapaata ilmaisua korostavaan musiikkityyliin. Useissa musiikkikritiikeissä musiikillisen kokemuksen yhteys tajuntaa laajentavien päihteiden käyttöön tuodaan hyvin suoraan esille. Tämä tapahtuu kuitenkin niin, ettei kyseessä olevien artistien mahdolliseen päihteiden käyttöön viitata, vaan kyse on diskurssista. Klemetin (2012) mukaan huumausainekulttuuri on saanut liian merkittävän roolin puhuttaessa psykedeelisestä musiikkikulttuurista. Olen samoilla linjoilla, kuten myös psykedeelisen musiikin bloggaaja Murmann (2017): "Neo-psykedelia on uteliaisuuden kulttuuria, yksi monista nykyajan henkisyyden tulkintatavoista. Se ansaitsisi kevennystä historian huumehuruiseen painolastiin."

Vanhatalo (2017) kirjoittaa YLE:n musiikkiartikkelissaan psykedelian ja populaarimusiikin sitkeästä liitosta: "1970-luvun lopun jälkeen psykedelia ei ole oikeastaan koskaan hävinnyt populaarimusiikista. Se on ollut välillä sivummalla, välillä keskiössä, mutta aina mukana sekä antamassa vaikutteita ja imemässä niitä itseensä. Psykedelia on ollut mukana lukemattomissa genreissä elektronisesta musiikista indie rockiin ja hip hopista poppiin. Kuin hyväntahtoinen loinen, psykedelia on muodostanut pysyvän ja antoisan symbioosin populaarimusiikin kanssa."

Psykedeelinen musiikki, rock on elinvoimainen kulttuuri myös nykypäivänä (ks. Klemetti 2012). Samoin psykedelia ilmiönä – genressä kuin genressä – on myös ajankohtainen. Sen vuoksi on hämmästyttävää, ettei se ole saanut sen suurempaa huomiota akateemisen tutkimuksen piirissä nykypäivänä.

1.3 Tutkimuskysymykset

Aion analysoida psykedeelisen rock-musiikin kulttuuria eli vaihtoehtorock-kulttuuria käyttämällä apuna skenen käsitettä. Toisin sanoen työni tulee olemaan skenetutkimusta, jota populaarimusiikin tutkimuksen piirissä tehdään. Yleiskielessä skenellä usein tarkoitetaan jonkinlaista yhteisöä, jolla on yhteinen musiikkimaku. Tutkimuksen piirissä termillä on kuitenkin eriäviä ja tarkentavia merkityksiä, ja sitä voidaan käyttää metodisena käsitteenä kuvaamaan tiettyä ilmiötä ja vuorovaikutusta. Näin on myös työssäni, jossa ei ole niinkään kyse perinteisestä tiiviistä yhteisöstä, jossa ihmisillä välttämättä olisi yhtenäinen musiikkimaku, vaikkakin teema psykedeelinen rock-musiikki antaisikin aiheita olettaa siihen suuntaan. Koetan kuvata skeneä yhden varsinaisen Lauantaitranssit-tapahtuman kautta sekä mahdollisesti palaten hieman taustoittaen myös aiempiin Lauantaitranssit -klubi-iltoihin.

Graduni yksi olennaisimmista tutkimuskysymyksistä liittyy skeneen: millaisena vaihtoehtokulttuurin skene näyttäytyy tässä aineistossa? Toinen olennainen kysymys kuuluu, miten se mahdollisesti rajautuisi. Skene ei ole staattinen kokonaisuus vaan pikemminkin häilyvä käsite, joten relevanttia olisi ehkä kysyä, mitä tekijöitä liittyy skeneen. Mikä on tyypillistä, sille kuvaavaa? Millä muotoa skenen käsitettä voidaan käyttää tässä yhteydessä? Näihin kysymyksiin haen vastausta sekä havainnoinnin että haastatteluaineistostani kautta.

Sisältääkö tämä skene sisäisiä jännitteitä? Millaista kulttuurista kamppailua skenen sisällä käydään ja voidaanko se ymmärtää hyväksi mauksi? Millainen on hyvä musiikkimaku tässä skenessä? Liittyykö skene niin sanottuun kaikkiruokaisuuteen, ja mitä kaikkiruokaisuudella voitaisiin tarkoittaa tässä skenessä? Näihin kysymyksiin haen vastausta haastatteluaineistostani.

Etnografina kysymykseni kentällä voisi kuulua: mitä täällä oikeastaan tapahtuu? Millaista toimijuutta ja vuorovaikutusta skenessä on? Millaista toimintaa esiintyy, kun musiikki on jollakin tavoin läsnä? Millaisia asemia skenen jäsenillä on ja kuinka aktiivisia nämä ovat toiminnassaan – eli millaista aktivismia skenessä esiintyy? Mikä motivoi jäseniä toimimaan? Näitä kysymyksiä avaen haastatteluaineistoni ja havainnointini kautta.

Millainen on skenen toimijoiden affektuaalinen suhde skeneen? Jakavatko skenen jäsenet affektiivisuuden perusteella itsensä meihin ja muihin? Panostavatko esimerkiksi yleisön edustajat

tai ”fanit” energiaa tiettyihin kohteisiin (ks. Grossberg 1992; 1995)? Näitä kysymyksiä pohdin pitkälti haastatteluaineistoni valossa.

Aineistostani on noussut esiin seikka, että skenen sisällä on ilmennyt puhetta musiikkidiggariudesta. Miten musiikilliset mieltymykset ovat osa skeneä ja toimintaa? Missä määrin skene liittyy ”musadiggariuteen”, toisin sanoen esimerkiksi Poikolaisen (2015) esittelemään ”diggaridiskurssiin”? Diggaridiskurssi voidaan nähdä osana yleisö- ja fanitutkimusta. Voitaisiinko työni puitteissa puhua ”musadiggari”-skenestä mieluummin kuin esimerkiksi psykedeelisen musiikin skenestä? Miksi? Näihin kysymyksiin palaan analyysiluvussa ja haen vastausta haastatteluaineistostani.

1.4 Informanttien esittely

”Siel oli aika miesvoittoista mun mielestä, mun mielestä sellasta musadiggaria, pitkätukkasta, mut ei se pitkätukka oo edellytys, mut siel oli aika paljon hiuksia ja partaa, jos näin voi sanoa.” - H6 kuvailee viimekertaisien [toisien] Lauantaitranssien paikalla olijoita.

Seuraavaksi esittelen informanttini yleisön puolelta. Heitä on yhteensä viisi, he ovat innokkaita musiikinharrastajia ja enemmän tai vähemmän pitkätukkaisia kaikki – ja yksi on partainenkin. Informanttini saivat vapaamuotoisesti kertoa haluamiaan tietoja itsestään. Taustatietojen lisäksi kyselin kunkin musiikillista harrastuneisuutta, jonka suhteen minulla olikin odotuksia. Haastattelin informanttejani heidän valitsemissaan paikoissa Helsingissä touko–kesäkuussa 2016: H1:stä 16. toukokuuta keskustan SIS. Deli & Cafessa, H2:sta 16. toukokuuta Kauppatorin laidalla Vaelsa Tavernassa, H3:sta 19. toukokuuta Teatterikorkeakoulun opiskelijaravintolassa, H4:sta 24. toukokuuta asematunnelin Cafe Picnicissä, H5:sta 3. kesäkuuta Kalliossa, ravintola Rytmissä.

Henkilö 1 (H1) on naispuolinen henkilö ja haastatteluhetkellä 28-vuotias. Hän on opiskellut suomen kieltä Helsingin yliopistossa ja valmistunut vuonna 2013. Sen jälkeen hän on opiskellut Tampereen avoimessa yliopistossa informaatiotutkimusta tarkoituksenaan päästä töihin kirjastopuolelle. H1 on alun perin kotoisin Porvoosta ja asuu pääkaupunkiseudulla kymmenettä vuotta. Hän laulaa kuorossa kymmenettä vuotta ja on myös soittanut pianoa kymmenen vuoden ajan. Joskus hän on kokeillut kitaran soittoa. Piano hänellä on kotona mutta ”enemmän se on sitä, että harjoittelen niitä kuorobiisejä, pianon kanssa laulaen”.

Henkilö 2 (H2) on miespuolinen henkilö ja haastatteluhetkellä 25-vuotias. Hän opiskelee Stadin ammattiopistossa äänilinjalla. Hän on työharjoittelussa Suomenlinnan studiolla. Hän on soittanut reilun kymmenen vuotta kitaraa, ja hänellä on ollut oma bändi kolmisen vuotta, joka sittemmin hajosi. Hän on ”pistämässä uutta soittoporukkaa kyllä pystyyn tässä pikkuhiljaa”. Hän asuu pääkaupunkiseudulla.

Henkilö 3 (H3) on miespuolinen henkilö ja haastatteluhetkellä 19-vuotias. Hän muutti viime syksynä [2015] Turusta pääkaupunkiseudulle opiskelemaan. Hän opiskelee Teatterikorkeakoulussa ääntä, entisessä äänisuunnittelun koulutusohjelmassa, parin korttelin päässä haastattelupaikastamme. Hän sanoo käyneensä paljon keikoilla yläasteen loppuvaiheista lähtien Turussa, esimerkiksi TVO:lla ja UG-paikoissa, joita siellä oli siihen aikaan, Rekisterissä ynnä muissa. H3 tykkää edelleen käydä keikoilla, vaikka sanoo nyt ehkä käyvänsäkin vähän harvemmin täällä Helsingissä, ”koska ehkä se tarjontaähky on aiheuttanut sellaisen vastareaktion, ja koulu on ehkä vähän kuormittavampaa”.

Henkilö 4 (H4) on naispuolinen henkilö, täyttää 30 tänä vuonna [2016] ja on ammatiltaan rakennusinsinööri. Hän on vapaa-ajalla musiikista kiinnostunut ja viettää sen parissa paljon aikaa: hän tykkää käydä erilaisilla keikoilla ja kuunnella musiikkia, laidasta laitaan; ”musiikki on tosi lähellä sydäntä”. Hän sanoo soittaneensa pianoa pari vuotta, ja musiikkia kuunnelleensa todella paljon pienestä pitäen. Haastattelu hetkellä hän asuu pääkaupunkiseudulla.

Henkilö 5 (H5) on miespuolinen henkilö ja haastatteluhetkellä 28-vuotias opiskelija, joka elää pääkaupunkiseudulla. Hän on tehnyt neljä vuotta musiikkikasvatuksen opintoja ja musiikinopettajan töitä. Hänellä on kaikenlaisia ”musiikkiproggiksia”, bändiprojekteja ynnä muita: ”aika paljon aika menee musiikin parissa siis”. Hän soittaa kitaraa ja ”kiippareita” pääasiassa. Lisäksi hän tekee tietokoneella musiikkia, tuottaa musiikkia ja niin edelleen.

Lisäksi haastattelin kahta miespuolista tapahtumanjärjestäjää H6:ta ja H7:ää heidän Alt Agencyn & Managementin toimistollaan Tampereen keskustassa 9.5.2016.

Henkilö 6 (H6) ja henkilö 7 (H7), Alt Agency & Management:

Alt Agency & Management on ohjelmatoimisto, joka myy keikkoja ja järjestää jonkin verran tapahtumia. H6 ja H7 kertovat, että he hoitavat muutaman bändin ”managementin” eli manageroinnin, sen lisäksi he ovat julkaisseet ”muutaman digijutun” ja Teksti-tv 666:n EP:n, mutta tarkoituksena heillä ei ole julkaista juurikaan mitään. Se ei ole erityisemmin heidän pää- tai

kiinnostuksenkohteensa. Kesällä 2016 he olivat tekemässä Freedom-festivaalia, joka pidettiin Ratinassa, ensimmäistä kertaa. Siellä oli esiintymässä myös useampia Lauantaitranssit-bändejä.

Alt Agency & Management perustettiin vuoden 2015 marraskuussa H6:n ja H7:n toimesta. He olivat olleet kollegoja GAEA Booking & Recordsissa. GAEAa H6 oli perustamassa reilu 10 vuotta sitten parin kaverinsa kanssa. Vuonna 2011 se myytiin ja hän jäi sinne töihin. Omistaja päätti vetää toimintaa alas, niin he perustivat H7:n kanssa uuden firman, joka keskittyy nimenomaan ”liveen” eli keikkamyyntiin ja tapahtumiin.

Artistipuolelta haastattelin kahta miespuolista esiintyvää muusikkoa. H8:aa ja H9:ää haastattelin Tampereen Telakalla 20.5.2016.

Henkilö 8 (H8), Death Hawks (laulu, kitara)

Death Hawks on suomalainen psykedeelistä rock-musiikkia soittava yhtye, joka on kotoisin Riihimäeltä. Bändi on perustettu 2010. Yhtyeen muodostavat Teemu Markkula (laulu, kitara), Tenho Mattila (koskettimet, syntetisaattorit, saksofoni), Riku Pirttiniemi (basso, laulu) ja Miikka Heikkinen (rummut, perkussiot). Yhtyeen livevisuaaleista vastaa Jonne Pitkänen ja äänimiehenä toimii Ilari Larjosto. Yhtye on julkaissut kolme albumia. (Wikipedia 2017a.)

Henkilö 9 (H9), Talmud Beach & Räjätäjät (basso, kitara, laulu)

Talmud Beach on suomalainen blues- ja boogierockia soittava yhtye, joka on kotoisin Jyväskylästä. Yhtyeessä soittavat Petri Alanko (rummut, laulu), Aleksi Lukander (kitara, basso, laulu) sekä Mikko ”Silli” Siltanen (basso, kitara, laulu), ja se on ollut nykyisessä kokoonpanossaan toiminnassa vuodesta 2010. Yhtye on julkaissut kaksi studioalbumia. (Wikipedia 2017b.)

Räjätäjät on Jukka Nousiaisen johtama rockyhtye, joka perustettiin Jyväskylässä vuonna 2011. Yhtyeessä soittavat Jukka Nousiaisen (laulu, kitara) lisäksi Mikko Siltanen (basso) sekä Alex Reed (rummut). Musiikki on tyyliltään garage rockia. (Wikipedia 2017c.)

2 Tutkimusmenetelmät ja tutkimusaineisto

Työni on laadullista eli kvalitatiivista tutkimusta. Työni nojaa humanistiseen perintöön ja on osa musiikintutkimuksen jatkumoa: kulttuurista musiikintutkimusta, populaarimusiikin tutkimusta ja tarkemmin rock-musiikin tutkimusta, joka on osa nuorisotutkimuksen alaa. Pohjakoulutukseni on etnomusikologiassa eli tutkimukseni keskiössä on musisoiva ihminen ja musiikin käytänteet ja merkitykset.

Mitä on populaarimusiikki ja sen tutkimus? Kulttuurihistorioitsijat Kari Kallioniemi sekä Hannu Salmi (1995) esittävät ainakin kahdeksaa eri määritelmää ”populaarille”. Populaarikulttuuri on eri yhteyksissä ja aikoina määritelty esimerkiksi enemmistön kulttuuriksi, tajunta- tai kulttuuriteollisuudeksi, mediakulttuuriksi, taiteen vastakohtaksi tai viihteeksi, vastakulttuuriksi, kaupunkikulttuuriksi, nykyajan kansanperinteeksi tai työväenkulttuuriksi sekä yleisemmäksi elämäntavaksi. Omassa työssäni määritelmistä painottuu jonkin verran ”kaupunkikulttuuri” sekä erityisesti viimeinen ”elämäntapa”. Viimeiseen eli elämäntapaan liittyy myös ajatus populaarin affektiivisuudesta, jonka yhdysvaltalainen kulttuurintutkija Lawrence Grossberg (1992; 1995) on määritellyt intensiteetiksi tai energiaksi, millä ihmiset ovat valmiita kiinnittymään tiettyihin ilmiöihin, panostamaan niihin tai kiinnostumaan niistä. Affektiivisuus liittyy hänen mukaansa siihen, ”miten paljon asioilla on väliä”. Affektiivisuuden lisäksi kaksi muuta painopistealuetta viime aikojen keskusteluissa populaarikulttuurista ovat olleet arki ja media. Esimerkiksi mediatutkijoiden Anu Koivusen, Susanna Paasosen ja Mari Pajalan toimittamassa Populaarin lumo – artikkelikokoelmassa (2000) molemmat, arki ja media, painottuvat. (Ks. Aho & Kärjä 2007, 9–10.)

Tutkimusaineistoni koostuu itse keräämästäni aineistosta, haastattelumateriaalista sekä kentällä keräämästäni muusta aineistosta. Jäljempänä määrittelen myös tutkimuksessani käyttämäni kentän käsitettä – mitkä ovat kenttäni rajat? Tutkimusmenetelmäni työn suhteen on etnografia, etnografinen lähestymistapa, jota ei ehkä ole relevanttia kutsua tutkimusmetodiksi tai -menetelmäksi vaan pikemminkin tutkimusotteeksi tai lähestymistavaksi. Käytän itse pääsääntöisesti jälkimmäistä määritelmää. Etnografialle on tyypillistä analyttisten näkökulmien monipuolisuus (Lappalainen 2007, 11), joten etnografian lisäksi tutkimusmenetelmänäni on myös sisällönanalyysi; tarkoitukseni on luoda selkeä sanallinen kuvaus tutkittavasta ilmiöstä ja järjestää aineisto tiiviiseen muotoon – ja mikä tärkeintä – kadottamatta sen sisältämää informaatiota. (Hämäläinen

1987; Tuomi & Sarajarvi 2009.) Käytän myös kategoria-analyysia tutkimusmenetelmänäni kuvaamaan ilmiötä.

2.1 Etnografinen lähestymistapa

Etnografia on todellisuuden kuvausta, elävän elämän kuvausta. Etnografian avulla pyrin pääsemään kiinni siihen sosiaaliseen todellisuuteen, jossa elämme. Malkin (2007) mukaan antropologisessa kenttätöössä onkin työskentelyn ohella kyse elämisestä; etnografinen tutkimus sinällään on tapa olla maailmassa. Etnografian roolissa en voi häivyttää itseäni taustalle vaan olen omana itsenäni osa tutkimuskenttää havaintoineni ja tulkintoineni, joita pyrin myös refleктоimaan työssäni. Kehollinen ja emotionaalinen läsnäolo tekee etnografisesta tutkimusprosessista erityislaatuisen (mm. Lappalainen 2007, 10).

Yleensä etnografialla viitataan tutkimusprosessin induktiiviseen luonteeseen ja tapaan käsitteellistää ja teoretisoida arkitodellisuuden ilmiöitä. Tämä kaikki tapahtuu osallistuvaan havainnointiin perustuvan kenttätöön kautta, kentältä saatujen aineistojen pohjalta. (esim. Lappalainen 2007; Hämeenaho & Koskinen-Koivisto 2014.) Etnografia voidaan ymmärtää koko tutkimusprosessia ohjaavana ja sitä määrittävänä tutkimusotteena – tai minun tapauksessani hieman sensitiivisempänä, lähestymistapana. Vaikka etnografia etymologisesti viittaa deskriptiiviseen tutkimukseen, käsitetään se nykyään kulttuurin syvällisenä analyysinä ja merkitysjärjestelmien tulkintoina. Etnografiaan sisältyy sekä kulttuurin kuvaamista että refleksiivisen tulkintaproessin kautta tapahtuvaa käsitelyä (ks. myös Willis 2000). (Hämeenaho & Koskinen-Koivisto 2014, 7–8.)

Etnografiset menetelmät ovat yleistyneet osana populaarimusiikin tieteellistä tutkimusta, ja samalla tutkijat ovat jalkautuneet tutkimuskohteidensa pariin (Suutari 2007, 105). Sen sijaan, että tehtäisiin pitkäkestoisia etnografisia kenttätömatkoja toiselle puolen maapalloa, populaarimusiikin tutkimuksen piirissä on ollut tyypillistä oman kulttuuripiiriin tutkiminen etnografisin menetelmin. Näin on myös työssäni, eli tutkin omaa kulttuuripiiriäni etnografisin menetelmin. Tällöin usein menetelmänä käytetään haastatteluja, kuten itsekin käytän, jolloin saadaan nopeasti käytettävää – litteroinnin jälkeen – suoraa tekstimateriaalia tutkimuksen pohjaksi. Pitempikestoisempi kenttätö tuottaa tutkijan omakohtaisia tulkintoja aiheesta ja keskeisistä kysymyksistä sekä kulttuurisista jännitteistä. Etnografian tekemisessä, niin pidemmän kuin lyhyemmänkin, omakohtaisuus on

olennaista, jotta tutkija voisi tavoittaa ja muotoilla ne keskeiset haastattelukysymykset, joiden avulla havainnoijan kokemukset dokumentoituvat tutkimusaineistoksi. (Mt., 105.)

Billy Ehn (2014) on esittänyt kolme huomiota, joita etnografin olisi hyvä tiedostaa. Hänen mukaansa etnografin on syytä tarkkailla tapahtumakentän eli ”näyttämön” rajoja. On tärkeää analysoida omaa, tarkkailijan asemaa, roolia ja käyttäytymistä, sillä havainnoija itse on osa tapahtumaa ja kenttää. Se, mitä näen ja ymmärrän, riippuu siitä, kuka olen ja vaikkapa siitä, missä seison (tai mitä teen). Olenko mukana tapahtumassa vai passiivinen, niin sanotusti näkymätön sivustakatsoja? Vaikuttaako tapahtuma omituiselta vai onko minulla etukäteistietoa tapahtumista, tilanteesta? (74–75.)

Toiseksi on määriteltävä ”näyttämön” ja tarkkailtavien toimijoiden rajat, sillä harvoin on olemassa selkeitä rajaviivoja. Toisin sanoen etnografin on määriteltävä ne itse. Miten paljon pystyn liikuskelemaan saadakseni yleisnäkymän? Katoavatko ihmiset ”näkymättömiin” esimerkiksi mennessään kulman taakse? Jonkin asian näkeminen tapahtumana tai kohtauksena päättää pitkälti siitä, mitä huomaa, siitä muistaa ja panee merkille. (Mt., 74.)

Kolmanneksi etnografin tulee olla tietoinen, että havainnot ja tulkinnat kietoutuvat toisiinsa. On lähes mahdotonta nähdä ja kuvata jotakin soveltamatta siihen enemmän tai vähemmän tietoisesti yhtä tai useampaa ennako-oletusta ja kulttuurista merkitystä. On hyvä huomata, että myös ihmisten ja asioiden nimeäminen ja luokittelu on tietynlaista tulkintaa, joka vaikuttaa havaintoihin. (Mt., 74.)

Myös kirjoittaminen on etnografisessa ”yllätysten etsinnässä” erityisen olennainen menetelmä. Tavanomaisten asioiden nimeämisen ja kuvaamisen aikaansaama taika voi saada ymmärtämään, kuinka monimutkaisia asiat saattavatkin todellisuudessa olla. Sopivien sanojen etsiminen voi johdattaa kohti uusia näkökulmia, ja myös uudet kysymykset avaavat uusia näkökulmia: mahdollisuuden saada uutta tietoa. (Mt., 75.)

Etnomusikologiassa on viime vuosina ja vuosikymmeninä alettu korostaa kenttätöön kokemuksellista puolta. Toisin sanoen sekä koko etnografisessa prosessissa että etnografisen raportin kirjoittamisessa tavoitteeni on ollut antaa mahdollisimman monipuolisesti tilaa subjektien äänille ja aistikokemuksille. (Ks. Järviluoma 2013, 106–107.)

Perinteisesti etnomusikologiassa ja antropologiassa on paljon käytetty menetelmänä etnografista lähestymistapaa vieraiden kulttuurien tutkimuksessa. Myös populaarimusiikin piirissä omaa aiheuttani skenetutkimusta läheltä liippaavassa fanitutkimuksessa etnografinen lähestymistapa on

ollut eri menetelmistä suosituin. Esimerkiksi tämän vuoksi onkin oleellista tarkastella niitä tapoja, joilla musiikki liittyy ihmisten elämis- ja kokemismaailmaan, ja miten ymmärrys maailmasta muotoutuu musiikin kautta tai sen avulla. (Mäkelä 2007, 221–222.)

Clifford Geertz (1973) teki tunnetuksi kulttuurin ”tiheän kuvauksen” (thick description). Kulttuuri on Geertzille symbolinen järjestelmä, joka rakentuu sosiaalisista merkitysrakenteista ja muodostaa toiminnan kontekstin (mt., 12–17). Tiheässä kuvauksessa tarkoituksena on kulttuurin muodostavien merkitysverkostojen analyysi: sillä tavoittelen tulkintaa kiinnostuksen kohteena olevasta kulttuurista (mt., 6). Etnografiani tavoitteena onkin analysoida monipuolisesti kulttuurisia prosesseja ja toimijoiden itsensä niille antamia merkityksiä (Atkinson & Coffey & Delamont & Lofland & Lofland 2001).

Etnografian tekemiseen liittyy niin sanottua piilotietoa eli ”things that go without saying”. (Malkki 2007, 163). Asioista, jotka ovat piilotietoa, ei voi varsinaisesti tehdä kuitenkaan listaa, sillä ne ovat eri etnografisissa tutkimuksissa erityyppistä tietoa. Malkin (Mt., 179–180) mukaan eräs etnografian perinteeseen liittyvä ”piilotieto”, aivan avainasia on improvisaation perinne, sillä etnografia on aina ollut improvisaatioon perustuva käytäntö. Improvisaatio on välttämätön osa etnografista prosessia, ja se aiheuttaa myös vahvan tunteen ajasta ja prosessiluonteesta. Ei nimittäin ole yhtä oikeaa tapaa tehdä kenttätöitä, joten kaikenlainen tilannekohtainen improvisaatio kuuluu ”leikkiin”. Tarkoitus ei ole etnografiassa kertoa, miten kaikki tapahtui vaan paremminkin näyttää kuinka kaikki tapahtui, oikeassa ajassa ja paikassa (Mt., 186). Geertzin ja Malkin mukaan etnografiaa voisi kuvata ”intellektuaalisena salametsästyslupana” (mt., 163), mutta se mitä ollaan metsästävässä, jää hämärän peittoon. Se on tilannekohtaista, tutkimuskohteesta, tutkimussubjekteista, kentästä, metodeista, tutkimuskysymyksistä ynnä muusta riippuvaa tietoa.

2.1.1 Kenttä

Perinteisesti etnografiassa kentällä ololla tarkoitetaan kenttätöiden aikana vietettyä ajanjaksoa, jolloin yleensä kerätään aineisto tutkittavasta kohteesta. Moisalan ja Seyen (2013, 29) mukaan kenttätö voidaan tehdä joko fyysisesti tai sitten virtuaalisesti niiden ihmisten parissa, jotka liittyvät tutkimuksen kohteena olevaan musiikkiin. Etnografialle on tyypillistä kohtuullisen aikaa kestänyt kenttätö. Tutkimus suoritetaan yleensä niissä oloissa, joissa tutkimukseen osallistuvat ihmiset elävät. Osallistuvalla havainnoinnilla ja omalla kokemuksella on oma keskeinen merkityksensä tutkimusprosessissa. (Ks. esim. Leppänen 2007.)

Mitä tarkoitetaan kenttätöön ”kentällä”? Missä menevät oman kenttäni rajat? Oma kenttätöni alkoi nähdäkseni silloin, kun havaitsin ensi kertaa Facebookissa julkaistun tapahtuman (”eventin”) Lauantaitransseista. Silloin en vielä tiennyt päätyväni tutkimaan kohdetta tarkemmin. Kentällä oloni alkoi siis virtuaalisesta kokemuksesta – ja laajentui fyysiseksi kentällä oloksi myöhemmin. Olinko kentällä sähköpostia lähettäessäni ensi kertaa ohjelmatoimistolle? Olin internetissä, virtuaalisessa tilassa ja samalla kotonani kirjoittamassa viestiä. Internet, sähköpostiohjelma sekä kotini olivat osa kenttääni, jolla työskentelin, olin ja elin. Fingerroosin ja Jouhkin (2014, 83) mukaan kenttä voi löytyä kirjastosta, arkistosta, sanomalehtien lukusalista tai tietokoneen näyttöpäätteeltä. Kenttä määritelläänkin nykyetnografiassa tutkimusaineistojen muodostumisen prosessiksi, ja sen rajat määrittyvät viime kädessä etnologin kysymyksenasettelujen, tulkintojen ja kirjoittamisen kautta (mt., 83).

Fyysinen kentällä oloni koostuu Lauantaitranssit-illan ja –yön tapahtumista Nosturissa ja Elmun Baarissa, eteläisessä Helsingissä, sekä kasvokkain tapahtuneista haastattelutilanteista, jotka suoritin informanttien valitsemissa, heille tutuissa paikoissa. Nämä kahvilat-kuppilat-ravintolat ovat keskeinen osa kenttääni, olennaisia tapahtumapaikkoja kaupunkiympäristön tutkimuksessani. Samoin maantieteellisesti sekä Helsinki että Tampere ovat edustettuina: Tampereen Telakalta ja Alt Agencyn & Managementin toimistolta Tampereen keskustasta Helsingin Kallioon Rytmiin ja Teatterikorkeakoulun opiskelijaravintolaan, Nosturiin ja Elmun baariin ynnä muihin. Nämä lukuisat paikat ovat keskeinen osa kenttääni ja sitä perinteistä kentällä oloa ja kenttätöitä, jota tein haastatteluja nauhoittaen ja keskusteluja käyden omaa kulttuuripiiriäni havainnoidessani, etnografisin menetelmin tutkien.

Etnografia on sinällään paikan ja paikallisuuden tutkimusta, eli lähtökohtaisesti tutkitaan ”ruohonjuuritason” toimintaa paikkojen ja tilojen kautta. Toisaalta kenttä on osaltaan myös kehoni ja kaikki kokemukseni, jotka ovat tallentuneet mieleen ja ruumiiseen – muistoni. Voin aina palata kentälle muistelemalla tapahtuneita. Toisaalta voidaan miettiä, missä vaiheessa kenttätöjäkseni päättyi. Olenko edelleen kentällä, kun palaan haastatteluihin niitä kuuntelemalla? Olinko kentällä, kun lähetin lisäkysymyksiä sähköpostitse informantilleni Alt Agencyn & Managementin H6:lle puoli vuotta Lauantaitranssien jälkeen? Olisin myöntyvällä kannalla. Kenttäni rajat ovat varsin laveat.

Myös etnografinen kirjoittaminen on olennainen osa merkitysten löytämistä ja tutkimusprosessia (ks. esim. Ehn 2014, 75). Näkisin kirjoittamisen myös osana kentällä oloa. Monien

nykyetnomusikologien tapaan Michelle Kisliuk ei vedä selkeää rajaa kirjoittamisen ja kentän välille: ”Kirjoitamme, kun teemme tutkimusta, ja tutkimme, kun kirjoitamme” (Kisliuk 1997: 41).

Tarkoitukseni on ollut tehdä etnografinen kuvaus Lauantaitransseista, joka oli tiettyyn aikaan ja paikkaan sidottu tapahtuma. Näin olen tekemässä, mutta ajatuksissani työni on laajentunut tiettyssä määrin sekä ajallisesti että myös paikallisesti – kenttäni on laajentunut. Ajallisesti työni on vasta noin puolentoista vuoden jälkeen lähtenyt vireästi etenemään. Ehkä etnografia on tietynlainen prosessi, jonka aikana olen ikään kuin jatkuvasti kentällä – sekä kuunnellessani nauhoja että kirjoittaessani. Kenttää ei voi irrottaa täysin asiayhteydestään samalla tavoin, kuin jos kenttäni olisi fyysisesti ja ajatuksellisesti kauempana, eri kulttuuripiirissä. Kenttäni on luonteva osa elinpiiriäni, lähellä ja läsnä, aina kun vain avaan tietokoneen, kirjoitusohjelman ja gradutiedoston.

2.2 Sisällönanalyysi

Sisällönanalyysiksi voidaan nimittää kaikkea tutkimusaineiston tiivistämistä ja luokkiin tai kategorioihin järjestämistä. Tuomen ja Sarajärven (2009) mukaan joidenkin mielestä on ehkä liian liberaalia neuvoa, että sisällönanalyysi olisi sitä, että tekee analyysin juuri niin kuin parhaaksi katsoo ja kirjoittaa kaiken tekemänsä raporttiin seikkaperäisesti auki. (Mt., 6.)

Sisällönanalyysi on tekstianalyysia ja sillä etsin tekstistä inhimillisiä merkityksiä. Osa sisällönanalyysilla toteutetuista tutkimuksista – kuten omanikin – perustuu maailmasuhteeseen, jossa olennaista on näkymättömän ymmärtäminen. Ihmisellä on halu puhua maailman sisältä käsin ja olla yhtä aikaa osa sitä maailmaa, mukana maailmassa. Ajatuksena on, ettei ole olemassa mitään sellaista pistettä tai paikkaa, josta ihminen voisi nähdä enemmän kuin hän kokemuksensa avulla voi ymmärtää. On olennaista huomioida, että kyse on todellisuuden ymmärtämisestä inhimillisenä ajattelutapana, ei niinkään totuuden kysymyksestä sinänsä. (Mt., 104.)

Laadullisen aineiston analyysini tarkoituksena on informaatioarvon lisääminen: varsin hajanaisesta aineistosta pyrin luomaan selkeää, mielekästä ja yhtenäistä informaatiota (Hämäläinen 1987; Tuomi & Sarajärvi 2009). Analyysin avulla tarkoitukseni on luoda selväpiirteisyyttä aineistoon, jotta voin tehdä luotettavia ja seikkaperäisiä johtopäätöksiä tutkimastani ilmiöstä (Hämäläinen 1987, 33). Aineiston laadullinen käsittelyhän perustuu loogiseen päättelyyn ja tulkintaan: alun alkaen aineisto hajotetaan osiin, sitten käsitteellistetään ja kootaan jälleen uudella tavalla loogiseksi

kokonaisuudeksi. Laadullisessa aineistossa analyysia tehdäänkin tutkimusprosessin joka vaiheessa. (esim. Hämäläinen 1987; Tuomi & Sarajärvi 2009.)

Aineistolähtöisessä sisällönanalyysissa tarkoituksena on yhdistellä eri käsitteitä ja saada tällä tavoin vastaus tutkimustehtävään. Se pohjautuu tutkijan tulkinnalle sekä päättelylle, jossa edetään empiirisestä aineistosta kohti käsitteellisempää näkemystä tutkittavasta ilmiöstä. Aineistolähtöisessä analyysissa tarkoitukseni on luoda tutkimusaineistosta teoreettinen kokonaisuus. Analyysiyksiköt tulee valita aineistosta tutkimuksen tarkoituksen ja tehtävänasettelun mukaisesti; ajatuksena nimittäin on, että analyysiyksiköt eivät ole etukäteen sovittuja tai harkittuja. (Tuomi & Sarajärvi 2009.)

Miles & Huberman (1994) kuvaavat aineistolähtöisen laadullisen eli induktiivisen aineiston analyysin seikkaperäisesti mutta karkeasti kolmivaiheiseksi prosessiksi: osat ovat 1) aineiston redusointi eli pelkistäminen, 2) aineiston klusterointi eli ryhmittely ja 3) abstrahointi eli teoreettisten käsitteiden luominen. Aineiston pelkistämässä on kyse siitä, että aineistosta karsitaan tutkimukselle epäolennainen pois. Se voi olla joko informaation tiivistämistä tai pilkkomista osiin. Ennen analyysin aloittamista sisällönanalyysissa täytyy määritellä analyysiyksikkö, joka voi olla yksittäinen sana, lause tai ajatuskokonaisuus (Tuomi & Sarajärvi 2009).

Aineiston ryhmittelyssä alkuperäisilmaukset läpikäydään ja aineistosta haetaan joko samankaltaisuuksia tai eroavaisuuksia. Luokitteluyksikkönä on esimerkiksi tutkittavan ilmiön ominaisuus, piirre tai käsitys. Luokittelussa aineisto tiivistyy: yksittäiset tekijät sisällytetään yleisempiin käsitteisiin. (Hämäläinen 1987; Tuomi & Sarajärvi 2009.) Teoreettisten käsitteiden luominen tapahtuu niin, että abstrahointia jatketaan yhdistelemällä luokituksia, niin kauan kuin se on sisällön näkökulmasta mahdollista. Abstrahoinnissa erotetaan tutkimuksen kannalta relevantti tieto ja valikoidun tiedon pohjalta muodostetaan teoreettista käsitteistöä; edetään alkuperäisinformaation käyttämistä kielellisistä ilmauksista teoreettisiin käsitteisiin ja johtopäätöksiin saakka. (Hämäläinen 1987; Tuomi & Sarajärvi 2009.)

2.3 Kategoria-analyysi

Jaottelemme asioita ja ihmisiä kategorioihin jokapäiväisessä arjessamme: joku toinen ihminen on esimerkiksi opiskelija, työssäkäyvä, työtön tai eläkeläinen, kaupungissa tai maalla asuva. Teemme tätä jaottelua erilaisiin luokkiin ja kategorioihin joko tietoisesti tai tiedostamattamme. Ilman tällaisia

jaotteluita ihmisten olisi mahdotonta ymmärtää toinen toistaan. Kategoria-analyysissä tällaisia luokitteluja kutsutaan ”kategorisoinniksi” tai ”kategorisaatioksi” ja tällaisten luokittelujen pohjalta syntyneitä nimeämisiä ”kategorioiksi”. (Jokinen, Juhila & Suoninen 2012, 18.)

Kategorisointi on ihmisten toimintaa ja tekoja. Tämä kytkee kategoria-analyysin etnometodologiseen tutkimusperinteeseen, jossa tarkastellaan ihmisten keskinäistä toimintaa ja arkielämää. Etnometodologian johtohahmon Harold Garfinkelin mukaan etnometodologiassa tutkitaan sitä, miten ihmiset kohdatessaan toisiaan tuottavat ”vakaita, selontekoihin perustuvia käytäntöjä”, eli toisin sanoen arkielämän toimintojen sosiaalista järjestystä. Ihmiset ikään kuin tietävät, tuntevat ja rakentavat yhteiskunnan sisältäpäin, käytännöistä käsin. (Mt., 20.) Erilaiset kuvaukset ja selitykset, joilla asioita ja tekoja tehdään ymmärrettäviksi, eli selonteot, tekevät arkielämän metodit ja käytännöllisen järjelyn näkyviksi. Selonteoilla voidaan tehdä ymmärrettäviksi kaikenlaisia arjen ilmiöitä. (Mt., 21.)

Etnometodologian mukaan ihmiset eivät siis ole toiminnassaan vain ”kulttuurisia sätkynukkeja”, jotka seuraisivat vain ulkoapäin tulevia, sisäistämäänsä normeja ja sääntöjä (Garfinkel 1967, 66–75). Sääntöjä ei edes voi seurata mekaanisesti, sillä jokapäiväisen elämän olosuhteet ja tilanteet eivät koskaan toistu täysin samanlaisina – sääntöjä sovelletaan aina uudelleen kuin ensimmäistä kertaa tilanteeseen järjelyyn nojautuen (mt., 9–10).

Kategoria-analyysi on avara sosiaalitieteellinen lähestymistapa, joka on osa sosiaalisen konstruktionismin metodiperhettä. Tämän metodiperheen jäseniä ovat diskurssianalyysin, narratiivisen ja retoriikan tutkimuksen eri suuntaukset sekä keskustelunanalyysia ja kategorioiden analyysia yhdistävä tutkimus. Kyseessä olevat metodit ovat monelta osin päällekkäisiä, limittäisiä ja toisiaan täydentäviä, joten selkeitä eroavaisuuksia toistensa väliltä on turha hakea. (Jokinen, Juhila & Suoninen 2012, 9–11.)

Kategoria-analyysin avulla voin tarkastella sitä, millaisin selontein haastatteleman skenen jäsenet itseään ja toisiaan – toimintaansa ja musiikkimakuaan – kuvailevat. Minun on myös mahdollista tarkastella sitä, millä tavoin keskusteluissa selontekoja, kategorioita luodaan. Kategoria-analyysin taustalla vaikuttaa konstruktionistinen ajatus siitä, millä tavoin sosiaalinen todellisuus ja merkitykset rakentuvat.

2.4 Tutkimusaineisto

Tutkimusaineistoni koostuu kentällä keräämästäni, moniäänisestä aineistosta. Toisin sanoen lähdin hankkimaan tutkimuskohteeni tuntemusta kentälle, jossa musiikki ja siihen liittyvä toiminta ja käsitteellistäminen tapahtuvat (Moisala & Seye 2013, 29). Yleensä etnografialle tyypillistä on menetelmien ja aineistojen monipuolisuus. Tutkimusaineistoa voidaan kerätä muun muassa osallistuvan havainnoinnin keinoin erilaisia menetelmiä käyttäen: haastatteleamalla, tekemällä muistiinpanoja, tallentamalla ääntä, valo- ja videokuvaten. (ks. esim. Lappalainen 2007; Moisala & Seye 2013.)

Pääasiassa aineistoni muodostuu kentällä kasvokkain tekemistäni vapaamuotoisista haastatteluista: Haastattelut ovat puolistrukturoituja haastatteluja, varsin luontevia keskusteluja, joissa etenimme muistiinpanojeni ja informanttieni kiinnostuksenkohteiden mukaisesti. Äänitin haastattelut Zoom-nauhurilla. Nauhoitukset ovat tekijän hallussa ja tallessa. Tein myös yhden sähköpostihaastattelun, joka luonnollisesti on strukturoitu haastattelu. Haastattelin H6:ta vielä myöhemmin Lauantaitranssien jälkeen kysellen kuulumisia: Miten Lauantaitranssit olivat menneet hänen mielestään? Kyselin vielä myös hieman taustatietoja hänestä sekä Alt Agency & Management –ohjelmatoimistosta, kysymyksiä, joita olin unohtanut ensi tapaamisella kysyä.

Lisäksi aineistoni koostuu kenttämuistiinpanoistani, kokemuksistani kentällä sekä erinäisestä muusta oheismateriaalista: internetin kuvakaappauksista, sähköpostikeskusteluista, muutamasta valokuvasta ja internetin videopätkistä. Kenttämuistiinpanoissani on joitain huomioita Lauantaitranssit-illan ajalta sekä haastattelutilanteista. Internetin kuvakaappaukset liittyvät vahvasti tapahtuman grafiikka-puoleen: Ville Pirisen tekemiin Lauantaitranssit-julisteisiin (ks. liite 2). Kuvakaappauksissa on myös tietoa tapahtumasta ja muun muassa yhden bändin, Räjättyäjien, perumiseen liittyvää viestintää. Sähköpostikeskustelut koskevat mm. H6:n, minun ja Teemu H8:n välistä yhteydenpitoa haastattelujen sopimista varten. Muutaman valokuvan otin keikoilta Lauantaitranssit-illan aikana. Lisäksi Youtubessa on muutama keikkavideo illalta: Astral Zone –niminen käyttäjätili oli lisännyt videon Death Hawksilta, Garden of Wormilta, Kaleidoboltilta, Talmud Beachilta sekä Tähtiportilta. Videot eivät siis ole omaa tallennustani mutta ovat yleisesti saatavilla internetissä – ja ovat vieläpä kyseisen illan dj:n, Dj Astron kuvaamia ja lisäämiä. Häntä en kuitenkaan haastatellut tätä graduprojektiani varten.

2.4.1 Aineiston esittely – Lauantaitranssien synty

Kolmannet Lauantaitranssit järjestettiin Helsingissä. Myös kahdet edelliset pidettiin Helsingissä, Ääniwallissa, Vallilassa. Ensimmäiset Lauantaitranssit järjestettiin 9.5.2015 ja seuraavat eli toiset 9.1.2016 Ääniwallissa. Lauantaitranssit järjestettiin kerran myös Turun Gongissa, maaliskuussa 26.3.2016. Kolmannet Lauantaitranssit pidettiin noin vuotta myöhemmin kuin ensimmäiset. Lauantaina 14.5.2016 järjestettiin Kolmannet lauantaitranssit Nosturissa ja Elmun Baarissa, Helsingissä. Tätä tapahtumaa olen gradussani tutkimassa.

Lauantaitranssien syntyprosessiin liittyy ajatus siitä, että ohjelmatoimisto Alt Agency & Management järjestäisi Helsingissä laajempia teemailtoja, yhden päivän festivaaleja eli niin sanottuja minifestivaaleja. Teemana ja yhdistävänä tekijänä Lauantaitransseissa on ollut psykedelia, psykedeelinen rock-musiikki. Tarkoituksena oli alun alkaen, että Lauantaitranssit-bändit olisivat Alt Agencyn & Managementin edustamia bändejä. Myöhemmin mukaan on tullut muitakin bändejä. H6:n sanoin tarkoituksena oli ”myydä paketti, joka kiinnostaisi ihmisiä”. Prosessi lähti liikkeelle yhdestä keikkaillasta, joka liittyi Death Hawksin keikkaan. Tarkoituksena oli järjestää teemailta, jossa olisi tietentyypisiä, psykedeelisen rock –musiikin bändejä.

Idea ensimmäisten Lauantaitranssien järjestämisestä syntyi yhdessä, vaikkakin Death Hawksin laulaja-kitaristin H8:n mukaan on vaikea sanoa, mikä pani tapahtuman alulle: Tapahtuman nimi tuli Ville Piriseltä. Sillä aikaa H6 ja H7 olivat miettineet yhden päivän, suuremman festivaaliluontoisen tapahtuman järjestämistä. Niihin aikoihin oli ollut paljon tapahtumia Ääniwallissa. He päättivät itsekin kokeilla tapahtuman järjestämistä siellä.

H8:n mukaan alkuaan he viestittelivät paljon asian tiimoilta. Kun heillä oli nimi tapahtumalle, Death Hawks, joka on H8:n yhtye, valittiin esiintymään tapahtumaan. Myös Seremonia valittiin mukaan, missä Pirinen ja myös H8 soittavat. Molemmat bändit ovat psykedeelissävyitteistä musiikkia. Niihin aikoihin Seremonialta oli tullut uusi levy ja Death Hawks oli menossa studioon – eli Lauantaitransseissa oli monta Alt Agencyn & Managementin bändiä. Ensimmäiset Lauantaitranssit koostuivat pitkälti Alt Agencyn & Managementin bändeistä, jotka H8:n mukaan ”sopivat hyvin yhteen tapahtumaan”.

Tapahtumanjärjestäjien mukaan on jälkikäteen hankala sanoa, mikä sai aikaan tapahtuman synnyn. H6, H7, H8 ja Ville Pirinen saivat tapahtuman alulle yhdessä: he olivat paljon vuorovaikutuksessa keskenään. Monta ideaa yhdistyi tapahtuman suunnittelussa, ja Lauantaitranssit sai alkunsa.

H8:n mukaan hänen roolinsa projektissa on ollut alun alkaen musiikkipuoli ja sen miettiminen: esiintyjäpuolen tuottaminen ja koko tapahtuman ideoiminen. Hän ei ole ollut kovin vastuullisissa tehtävissä, mutta on toiminut ikään kuin konsultin tehtävissä. H6:n ja H7:n kanssa he ovat yhdessä eniten pohtineet tapahtuman järjestämistä.

Ville Pirinen oli tärkeässä osassa Lauantaitranssien synnyssä: nimen lisäksi hän suunnitteli tapahtumalle ulkoasut eli julisteet. Lauantaitranssit-nimi oli alun alkaen huumorimielellä keksitty. Nimi oli kuitenkin H6:n mukaan hyvä ja hauska, että se päättyi lopulliseksi nimeksi tapahtumalle. Lauantaitranssit-nimellä tapahtuma on sen jälkeen tunnettu.



Ensimmäisen tapahtuman juliste.

Kolmas Helsingin Lauantaitranssit-tapahtuma järjestetään Nosturissa ja Elmun Baarissa. Monimuotoiseen psykedeliaan ja mielikuvitukselliseen rockmusiikkiin keskittyvän tapahtuman esiintyjä ovat Death Hawks, Garden of Worm, Sara, Kaleidobolt, Tähtiportti, Talmud Beach ja Risto (soolo), kerrottiin tapahtuman mainostekstissä.



Perjantain aikana tulee Alt Agency & Managementiltä tietoa ohjelmamuutoksista. Räjähdyttäjät on joutunut peruuttamaan viikonlopun keikkansa sairaustapauksen vuoksi. Yhtyeen Lauantaitranssit-keikka ei siten toteudu. Tiedotteessa kerrotaan, että tilalle tulee ”kahden verroin kovuutta eli Talmud Beach ja Risto (soolo)”. Ohjelmanmuutoksen jälkeinen lopullinen illan aikataulu on alla.

20.00 ovet

20.30 Garden of Worm (Elmun Baari)

21.15 Sara (Nosturi)

22.00 Kaleidobolt (Elmun Baari)

22.45 Tähtiportti (Nosturi)

23.45 Talmud Beach (Elmun Baari)

00.30 Death Hawks (Nosturi)

01.30 Risto (soolo) (Elmun Baari)

3 Teoreettinen viitekehys

Tutkimukseni teoreettinen viitekehys sisältää aiempaa tutkimusta skenestä, affektiivisuudesta sekä toimijuudesta että musiikillisesta toimijuudesta. Käsittelen luvussa myös sekä makua että musiikkimakua ja makuun liittyvää niin sanottua kaikkiruokaisuutta. Olen ottanut työhöni mukaan myös Poikolaisen (2015) diggaridiskurssin, jonka katson taustoittavan tutkimaani skeneä. Työni on tieteiden välisiä raja-aitoja hipova; teoreettinen viitekehykseni on monitieteinen. Lähestymistapani on kuitenkin etnografiassa ja kaiken keskiössä on siten musiikki ja kulttuurinen musiikintutkimus.

Musiikki toimii usein tietyllä tavalla sanojen ulottumattomissa. Erityisyys ei kuitenkaan merkitse sitä, että musiikki täytyisi asettaa irralleen muusta sosiaalisesta toiminnasta. Musiikkia analysoitaessa ja tutkittaessa kaikki materiaalis-symbolisen toiminnan muodot ulottuvat kuitenkin kehollisiin kokemuksiin ja affekteihin. (Rautiainen-Keskustalo 2015, 16.) Työni keskittyy musiikillisten kokemusten ja musiikkimaun tutkimiseen sekä eri toimijapositionien analyysiin.

3.1 Skene

Skene-termin etymologia juontaa juurensa englannin kielen sanaan scene, joka merkitsee näyttämöä, näkymää, kohtausta ja tapahtumapaikkaa. Yleiskielessä skene viittaa usein tietyn musiikkimaun yhdistämään ryhmään, tiettyyn sosiaaliseen tilanteeseen tai yhteisöön samanhenkisiä ihmisiä. Skenellä on tietty alakulttuurinen klangi, eli voidaan puhua esimerkiksi punk-skenestä tai suomirap-skenestä – tai yhtä hyvin vaikkapa leffaskenestä. Skeneen voi kuulua niin alan ammattilaisia kuin harrastelijoitakin. Kyse on sosiaalisista verkostoista, ei niinkään tiivistä ryhmittymästä. Tieteellisessä tutkimuksessa skene käsitetään hiukan eri tavoin ja se on saanut vielä tarkempia merkityksiä.

Populaarimusiikin tutkimuksessa tutkitaan skenejä. 1950-luvulla skenen käsitettä ruvettiin käyttämään kuvaamaan jazzin harrastajien jazz-skeneä, erotuksena muusta populaarimusiikista (Cohen 1999, 239). 1990-luvulla skeneksi kutsuttiin erityisesti vastakulttuurisia indie-ryhmiä, jolloin se käsitettiin helposti alakulttuurin synonyymiksi (Rautiainen-Keskustalo 2013, 324). Alakulttuurikäsitteen ongelmallisuuden vuoksi – siihen liittyy vahvasti ajatus valtakulttuurin ja vastakulttuurin vastakkaisuudesta – alettiin myöhemmin käyttää skenen käsitettä enenevässä

määrin. Skenellä tarkoitettiin ryhmää, joka jakaa keskenään jotakin, esimerkiksi musiikintekemisen tai musiikkimaun. (Leppänen 2007, 276.)

Skene-käsitteen avulla on mahdollista tarkastella musiikkiyleisöjä moniulotteisesti, jos vertaa esimerkiksi yhteisön tai alakulttuurin käsitteeseen (ks. esim. Cohen 1999). Skenet eivät samalla tavoin ole paikkaan sidottuja, pysyviä tai yhtenäisiä. Erityisesti Will Straw (1991) on kritisoinut skenen käsitteen liittämistä yksinomaan paikallisuuden tutkimukseen. Hän korostaa, kuinka skeneille on tyypillistä liikkuvuus, väljyys, hetkellisyys, kosmopoliittisuus ja maantieteellinen hajanaisuus. Cohenin (1999) mukaan skenen käsitettä onkin alettu käyttää teoreettisena työkaluna paikallisten populaarimusiikkikulttuurien uudelleen käsitteellistämisessä. Skenen käsitteen avulla kulttuureja on voitu tarkastella suhteessa globaaliin ja lokaaliin: paikallinen kulttuuri on alettu nähdä dynaamisena, muuttavana ja maantieteellisesti joustavana – suhteessa globaaliin (mt., 247–248).

Skene voidaan ymmärtää metodiseksi käsitteeksi, jonka avulla voidaan kuvata tiettyä ilmiötä ja vuorovaikutusta. Toisin kuin ehkä yleiskielisessä merkityksessään, skenen avulla ei kuitenkaan ole tarkoitus osoittaa ryhmän rajoja vaan päinvastoin havaita rajojen häilyvyys ja tarkastella tutkittavaa ryhmää niin ruohonjuuritasolta kuin laajemmasta globaalista perspektiivistä (Straw 1991, 369).

Mark Olson (1998) on kritisoinut Straw'ta kuvatessaan skeneä ”vain tyhjinä aluksina, joiden sisällä tietyt käytännöt vuorovaikuttavat”, ilman ”omaa tuottavuuttaan” (1998, 271). Skenet, Olsonille, ovat aluesidonnaisia koneita (1998, 281), jotka ovat tietyllä tavoin tuottavia suhteessa maantieteelliseen sijaintiin. Skenet laittavat liikekannalle ihmisiä erikoisin tavoin, pohjautuen siirtolaisuuteen, pyhiinvaellusmatkoihin ja diasporaan, luoden uuden tavan kuulua yhteen. Skenet pohjautuvat liikkeeseen, esimerkiksi Seattlen, Washingtonin skene. (1998, 283.) Skenet eivät koskaan voi olla pysyviä; ne ovat pysyvässä liikkeessä.

Eronteot kertovat skenen yhtenäisyyden asteesta. Millainen on skenen jäsenten suhtautuminen ympäröivään kulttuuriin? Halutaanko siitä tietoisesti erottautua vai ei? Useat faniryhmät ovat hyvin yhtenäisiä, mikä näkyy esimerkiksi pukeutumisessa, kielenkäytössä ja arvomaailmassa. Skenen jäsenten sidos voi olla myös löyhä, jolloin ryhmän jäsenet eivät tunne erityisen hyvin toisiaan. Tällöin kiinnostus kohdistuu vaikkapa tiettyyn musiikinlajiin eikä niinkään yksittäiseen artistiin. (Rautiainen-Keskustalo 2013, 325–326.) Jälkimmäinen näkökanta kuvaa osittain skenen käsitettä omassa työssäni, nimittäin yleisön osalta: skenen jäsenten välinen sidos on löyhä ja yhteinen kiinnostuksen kohde löytyy ainakin jossakin määrin illan musiikkitarjonnasta. Musiikki tai musiikinlaji yhdistää myös tapahtuman järjestäjät ja artistit yleisön lisäksi yhteen: järjestäjillä ja

artisteilla on työssään kuitenkin lähtökohtaisesti tiiviimpi suhde toisiinsa kuin suhteessa yleisöön tai yleisön sisällä.

Irwinin (1977) skenen konsepti voi olla hyödyllinen analysoitaessa uusia kulttuurisia ilmiöitä (ks. Kotarba, Fackler & Nowotny 2009, 310–333.) Mielestäni on hyvä, että Irwinin (1977) skene on osallistava käsite, joka pitää sisällään jokaisen kulttuuriseen ilmiöön liittyvän (niin artisteista yleisöön kuin kriitikoista ja myyjistä tapahtuman järjestäjiin), ilmiön ”ekologisen sijainnin” (esim. piirit, klubit, äänitysstudiot ja harjoitustilat) sekä tämän vuorovaikutuksen tuotteet (esim. mainokset, konsertit, tallenteet ja kritiikit). Myös omassa työssäni näen skenen laajasti osallistavana käsitteenä, yleisöstä artisteihin ja tapahtumanjärjestäjiin, toimistosta keikkapaikalle, konsertista videotallenteisiin ja niin edelleen. Skenet yleensä kehittyvät viihdesuuntautuneiden ilmiöiden, kuten musiikin, teatterin tai tanssin ympärillä. Ihmiset tyypillisesti liittyvät tai tulevat mukaan skeneen sen ilmaisullisuuden tai suoran mielihyvän vuoksi, eivät mahdollisen tulevan mielihyvän vuoksi. Osallistuminen on vapaaehtoista ja pääsy on julkista, ”yleisesti saatavilla”, satunnaisesti sisäänpääsymaksun hinnalla. (Kotarba, Fackler & Nowotny 2009, 310–333.) Yleisön osalta omassa työssäni pääsy keikalle on sisäänpääsymaksun hinnalla (17,5–18 euroa).

Andy Bennett ja Richard A. Peterson (2004, 6–7) ehdottavat, että skenejä on kolmenlaisia: paikallisia, ylipaikallisia sekä virtuaalisia. Paikalliset ovat maantieteellisesti keskittyneitä skenejä; ylipaikalliset ovat maantieteellisesti hajanaisempia skenejä, joita yhdistää esimerkiksi musiikkityyli tai elämäntapa; virtuaaliset ovat enimmäkseen internet-pohjaisia skenejä, joissa syntyy skenen tunnetta, maantieteellisistä etäisyyksistä huolimatta, esimerkiksi sosiaalisen median tai fanzine-lehtien kautta. Myöskin festivaalit voi nähdä omina skeneinä. Festivaalit ovat osia laajemmista skeneistä, jotka elävät samanaikaisesti sekä paikallisella, ylipaikallisella että virtuaalisellakin tasolla. (Dowd, Liddle & Nelson 2004, 149.)

Sara Cohen (1991) on tutkinut etnografisesti paikallista liverpoolilaista rock-musiikin skeneä 1990-luvun alussa. Hänen työnsä käsittelee erityisesti rock-musiikin tekemistä. Uraauurtavassa tutkimuksessaan hän ei kuitenkaan määrittele skenen käsitettä sen kummemmin. Kansalliset ja kansainväliset tapahtumat ja suhteet olivat vaikuttamassa siihen, kuinka Liverpoolin rock-skenen ominaispiirteet muovautuivat. Kaiken kaikkiaan myös globaali mediaympäristö vaikuttaa siihen, millainen paikallinenkin skene on luonteeltaan (Rautiainen-Keskustalo 2013, 325).

Brittiläinen sosiologi Keith Kahn-Harris (2007) on tutkinut metalliskenejä. Metallimusiikin kulttuurissa osallistujien käyttämä tilallisuuden käsite on juurikin skene. Skenen käsitettä käytetään hyvin vapaasti kuvaamaan esimerkiksi undergroundia ”hyvänä skenenä”. Skene on ryhmä ihmisiä,

jäseniä, jotka kommunikoivat keskenään – ja mihin liittyy tekstejä ja vakiintuneita tapoja. Toisaalta skene viittaa johonkin laajempaan ja hajanaisempaan ryhmittymään metallimusiikin skenejä. Skenen käsite onkin jossakin määrin kokonaisvaltainen kuvatessaan jotakin: kiteyttäessään musiikin teon, tuotannon, levikin, keskustelun ja tekstit. (Mt., 13–15.) Kokonaisvaltaisena käsitteenä näen itsekin skenen gradussani.

Kahn-Harris (2007, 21) määrittelee skeneen kuulumisen kokonaisvaltaisesti. Hän väittää alustavasti, että kaikki musiikillinen ja musiikkiin liittyvä toiminta on skenen tai skenejen sisäistä toimintaa. Toisin sanoen skenen jäsen ei välttämättä identifioitu itse skenen jäseneksi – vaikka tutkimuksellisessa mielessä sitä olisikin. Toisin kuin metalliskenejen jäsenet, jotka käyttävät myös itse ”skeneä” kuvaamaan toimintaansa ja yhteisöään, omassa työssäni tutkittavat eivät käytä skenen käsitettä lainkaan – eli skenen jäsenet eivät identifioitu itse skenen jäseniksi.

Holly Kruse (1993, 38) on argumentoinut, että skene on vähemmän vakaa ja historiallisesti juurtunut käsite kuin yhteisö (ks. Straw 1991, 373). Tämä saa meidät tarkastelemaan musiikkikäytäntöjen ja identiteetin rakentumisen suhdetta. Kruse osoittaa, että skenet ovat yhteydessä melko abstraktisti jaettujen makujen kautta – ja melko konkreettisesti sosiaalisten ja taloudellisten verkostojen kautta (mt., 36). Hän osallistuu keskusteluun siitä, kuinka skenet suhteutuvat toisiin skeneihin. Alternative-musiikin tapauksessa paikalliset skenet linkittyvät toisiin paikallisiin skeneihin luoden ylipaikallisia skenejä. Levy-yhtiö saattaa olla perustettu tiettyyn kaupunkiin, mutta sillä saattaa olla verkostoja toisiin yhtiöihin toisissa kaupungeissa. Esimerkiksi tällä tavoin paikalliset ja ylipaikalliset identiteetit ja tarinat ovat yhtä aikaa olemassa.

Holly Kruse (2003) on painottanut fyysisen tilan tärkeyttä sosiaalisen identiteetin rakentumisessa. Krusen mukaan riippumattomien (independent) rock-musiikin skenejen ainutlaatuinen ominaisuus ovat läheiset sosiaaliset suhteet, jotka laajenevat yli kansallisen tilan. Ilmiö tavallisesti vähentäisi fyysisen tilan tärkeyttä. Siltikin hän havainnoi, että fyysisellä tilalla on tärkeä rooli riippumattomien rock-musiikin skenejen narratiiveissa: monet aiheet käsittelevät ”skenen määrittelytiloja”, tiloja, joissa skene määrittyy; tällaisia ovat esimerkiksi riippumattomat levykaupat ja pubit (2003, 129). Myös omassa työssäni keikkapaikoilla on merkitystä, vaikkakaan ne eivät ehkä olekaan spesifioituneet niin tarkasti tietyn musiikkityylin mukaisesti.

Barry Shank (1994) on tutkinut musiikin tekemistä lokaalissa kontekstissa, musiikkiskeneä Austinissa, Texasissa. Shankin mukaan skene itsessään voidaan määritellä ylituottavaksi merkityksenannon yhteisöksi; paljon enemmän semioottista informaatiota tuotetaan kuin voidaan rationaalisesti ottaa huomioon. Hän keskittyy vaikuttumiseen, kehoon ja tapaan, jolla yksilöt

menettävät itsensä massan sisällä, vaikkakin ohimeneväksi hetkeksi. Vaikka konkreettisesti Shank keskittyy musiikintekijöihin ja live-esiintymisiin, hänen analyysinsä merkkien kierrosta sallii hänen skenen määritelmäänsä sisällyttää sekä tuotannon että vastaanoton.

Shank (1994) myös tarkastelee skenejen positiota kapitalistisen talouden sisältä ja on sitä mieltä, että skenet syntyvät taistelun kautta. Shankin katse on yksityiskohtainen: se kohdistuu paikallisesti sijoitettuihin käytäntöihin, jotka muodostavat Austinin skenen. Skenet luovat vaikutusta, mielihyvää ja identiteetin. Hän arvostaa sekä skenejen kestävää laatua että niiden jatkuvaa kamppailua ja muutosta. (Mt., x.)

Sara Cohen nostaa esiin sen, että live-esiintyminen saa skenen eläväksi ja esiintymistila toimii tavallaan skenen tai musiikkikulttuurin keskuksena, jossa musiikkityylit ja muusikot voivat olla vuorovaikutuksessa ja johon muusikot, musiikin harrastajat ja muut musiikkialan ihmiset kokoontuvat (Cohen 1999, 241). Jaan Cohenin käsityksen siitä, että live-esiintymiset tekevät skenen näkyvämmäksi, fyysisemmäksi ja todellisemmaksi.

Will Straw'n (2005, 413) mukaan yleisimmin kaupunkiskenet ovat musiikkiin liittyviä. Tähän on monia syitä: muun muassa musiikin tuotanto ja kulutus ovat sen luonteisia, että ne sopeutuvat helpommin liikkuvaan kaupunkikulttuuriin, kun vertaa osallistumista muihin kulttuurin muotoihin. Straw'n mukaan Antoine Hennion (2000, 10) on havainnut musiikin intiimin suhteen useisiin sosiaalisen toiminnan muotoihin, joissa musiikki toimii välillisesti: ”musiikillinen toiminta kaivertaa itsensä kehoihin, kollektiiveihin, tapoihin tehdä asioita, liikkeeseen.” Musiikki tarjoaa verukkeen viettää yöelämää kaupungissa, kuluttaa kulttuuria kollektiivisen vuorovaikutuksen hetkinä, jotka on sisällytetty hajanaisempaan julkiseen elämään kaupungissa, muun muassa juomiseen ja julkiseen kollektiiviseen keskusteluun. (Straw 2005, 413.)

3.2 Affektiivisuus

Affektiivisuudella tarkoitetaan yleisesti tunnepitoisuutta tai tunteisiin vaikuttavaa, kiihdyttävää, mieltä liikuttavaa tai ylipäättään jotakin mielialaan liittyvää. Affektin käsitteeseen liittyy vaikutus, joten sitä voisi kuvata jonkin syyn aiheuttamana emotiona tai haluna. Affekti liittyy elämän tunneulottuvuuteen, toimii halujen ja tunteiden alueella ja kytkeytyy ruumiilliseen kokemukseen. Affekti on ilmiö, joka rakentuu kulttuurisista efekteistä. Se ei siis ole jotakin, mitä yksilö tuo ”tekstiin” vaan se artikuloituu konkreettisessa tilanteessa, käytäntöjen suhteessa. Luonnollisesti eri

affektiiviset suhteet tuottavat merkityksiä ja nautintoja eri tavoin. Kuten Grossberg (1995, 41) asian ilmaisee: ”Affektia on se, mikä antaa kokemuksellemme väriä, sävyjä tai tuntumaa.”

Faniudessa on erityistä yleisön ja ”tekstin” välinen suhde, jonka mainittu Grossberg (1992, 41) määrittää affektiiviseksi. Faniksi voidaan siten määritellä henkilö, joka on tehnyt affektiivisen panostuksen johonkin, jolla on hänelle merkitystä (mt., 58). Affektiivisessä kokemuksessa tekstit toimivat eräänlaisina panostuskarttoina määrittäen energiankäytön erilaisia muotoja, määriä ja kohteita. Niiden avulla suunnistetaan ja luodaan identiteettiä panostamalla kohteisiin, jotka koetaan tärkeiksi. Affekti tuottaa eroja, luo tapoja tuottaa eroista tärkeitä. Panostaessaan tiettyihin eroihin, fanit jakavat maailman meihin ja muihin. Elämän eri vaiheissa nämä erot ja niiden tuottamat hierarkkiset suhteet järjestyvät uudelleen. (Mt., 39–45.)

Myös Sara Ahmed (2004, 46 – 50) korostaa affektin liikettä. Tunteet eivät sijaitse kenessäkään ihmisessä eivätkä tietyssä kohtaa kehoa, vaan subjekti on ainoastaan yksi yhtymäkohta affektien liikkeessä, ei sen varsinainen alkuperä tai kohde. Affekti ilmentää ja hämmentää sisäisen ja ulkoisen eroa, sillä tunteessa ei ole kyse siitä, että sisäinen tulisi ulos eikä päinvastoin. Eräs kiinnostava kysymys affektiin liittyen onkin, miksi se tuntuu tulevan sisältä. Entä mikä tekee affektista oman?

Affektin erottava ja yhdistävä logiikka liittyy kysymykseen subjektiivisesta kokemuksesta. Koska tunteet eivät sijaitse toisissa ihmisissä, saavat objektit attribuuttinsa affektiivisissä kohtaamisissa. Näiden kohtaamisten avulla subjekti saa identiteetin, joka erottaa hänet muista. (Ahmed 2004, 52–53.) Affektiivisissä kohtaamisissa oikeastaan uudelleen järjestetään sosiaalista ja kehollista tilaa rajoja luoden ja yksilöitä yhteisöihin liittäen (mt., 54). Affektiivisille kohtaamisille olennaisia ovat liittoumat yhteisöihin, identifioituminen ja idealisaatio. Kyse on siitä, kenen kaltainen haluaa olla (identifikaatio) tai ketä ihailee ja haluaa omakseen (idealisaatio) (mt., 126).

3.3 Toimijuus ja musiikillinen toimijuus

Toimijuuden (engl. agency) käsite on lähtöisin sosiologiasta. Suomessa tutkimuksia toimijuudesta on tehty muun muassa varhaiskasvatuksen, koulutuksen, vanhustyön ja maahanmuuttajien parissa. Käsitteenä toimijuus ei ole kuitenkaan uusi keksintö. Se on ollut teoretisoinnin kohde yhteiskuntatieteissä niin kauan kuin on oltu kiinnostuneita yhteiskunnan ja ihmisen välisestä suhteesta. Uutta on kuitenkin se intensiteetti ja laajuus, jolla toimijuudesta on keskusteltu 1990-

luvun lopulta lähtien. (Ks. esim. Ojala & Palmu & Saarinen 2009.) Alasta riippuen toimijuuden käsite on saanut hyvinkin erilaisia painotuksia.

Kasvatustieteissä toimijuudella yleensä tarkoitetaan yksilön identiteettiin ja kulttuuriin malleihin perustuvaa toimintavalmiutta, joka syntyy yhteisöllisessä toiminnassa (Hakkarainen, Lonka & Lipponen 2004, 391). Toimijuuden käsitteeseen liitetään usein käsitteitä kuten aktiivisuus, osallisuus, intentionaalisuus, vaikutus- ja valinnanmahdollisuus, vapaaehtoisuus sekä taito ja voima valita itse omat toimintatavat (Kumpulainen et al. 2010, 23).

Toimintapsykologian näkökulmasta toimijuus ymmärretään tietynlaiseksi ihmisyyttä määrittäväksi aspektiksi (Ronkainen 1999, 85). Muun muassa mainittu sosiaalipsykologi Suvi Ronkainen (1999, 226) on väitöskirjassaan *Ajan ja paikan merkitsemät – subjektiviteetti, tieto ja toimijuus* määrittänyt toimijuuden ”subjektuuden tilanteiseksi aspektiksi”. Subjektius yhdistyneenä tiettyyn asiaan, tiettyihin diskursseihin, aikaan ja paikkaan, mahdollistaa erilaisia välimatkoja, toimijuuksia ja toimijuuden tyylejä. Nähdäkseni kyse on siis subjektin tilannekohtaisesta toimijuudesta – sekä mahdollisista toimijuuksista ja eri toimijuuden tyyleistä – joita itsekkin tutkin työssäni suhteessa skeneen.

Laura Ahearn (2001, 112–113), jonka tutkimusalana on lingvistinen sosiaali- ja kulttuuriantropologia, määrittelee toimijuuden ”sosiokulttuurisesti välittyväksi kapasiteetiksi toimia”. Toisin sanoen kaikki toiminta on lähtökohtaisesti sosiokulttuurisesti välittyvää, sekä sen tuotanto että tulkinta. Omassa työssään antropologina toimijuutta tutkiessaan hän on painottanut sitä, kuinka tutkittavana olevat ihmiset itse käsittävät oman toimintansa – esimerkiksi ovatko tapahtumista vastuussa yksilöt, kohtalo, jumalolennot, muut elävät tai elottomat voimat.

Toimijuuden käsittäminen ”vapaana tahtona” on ongelmallista, sillä tällainen näkökulma jättää huomiotta toimijuuden sosiaalisen luonteen ja kulttuurin läpitunkevan vaikutuksen ihmisen aikomuksiin, uskomuksiin ja tekoihin (Ahearn 2001, 114). Toinen ongelmallinen näkökulma Ahearnin mielestä on nähdä ”vastustava toimijuus” yhtäläisenä toimijuutena. Hänen mukaansa ei ole olemassa ”puhdasta” vastustamista; motiivit ovat aina monimutkaisia ja ristiriitaisia (mt., 115 – 116). MacLeod (1992, 534) antaa esimerkin, jossa naiset jopa alistaisissa rooleissa toimiessaan menevät aina pidemmälle kuin dikotomia ”uhriksi joutuminen” – ”hyväksyntä” ensiksi näyttää. Dikotomia painaa matalaksi monimutkaisen ja moniselitteisen toimijuuden, jossa ihmiset hyväksyvät, mukauttavat, välttävät, vastustavat tai protestoivat – toisinaan kaikkea samanaikaisesti. Ahearnin (2001, 116) mukaan tällainen vivahteikas motiivien monisyinen ymmärrys kaiken ihmistoiminnan taustalla pitäisi olla toimijuuden määritelmän ytimessä.

Musiikillisella toimijuudella tarkoitetaan sitä, kun musiikki on jollakin tavoin läsnä toiminnassa, joko tekemisen kohteena tai jollakin tavoin tekemistä taustoittavana. Musiikkia ja toimijuutta on tutkinut muun muassa sosiologi Tia DeNora (2000), jonka tutkimukset ovat käsitelleet muun muassa musiikin merkityksiä ja käyttöä arjessa. DeNoralle musiikki ei ole vain ”merkityksellinen” tai ”kommunikatiivinen” medium. Musiikilla on voimaa jokapäiväisessä elämässä, ja se kietoutuu yhteen sosiaalisen toimijuuden kanssa. Musiikki vaikuttaa siihen, kuinka ihmiset käyttävät kehojaan, kuinka he toimivat tilanteissa, kuinka he kokevat ajan kulun ja kuinka he tuntevat – energian ja tunteet – oman itsensä ja toistensa tunteet eri tilanteissa. Tässä suhteessa musiikki saattaa merkitä ja joissakin tapauksissa aiheuttaa tiettyjä musiikillisiin tilanteisiin liittyviä toimintatapoja. (DeNora 2000, 16–17.) Kiinnostavaa onkin se, mitä tapahtuu, kun musiikki on läsnä tavalla tai toisella.

DeNora (2000) on tarkastellut musiikin sosiaalisia voimia – hän on nimennyt musiikin sosiaaliseksi voimaksi – sekä musiikin vaikutusta, ”vaikuttavuutta” jokapäiväisessä elämässä. DeNora (2000, 53) mukaan toimijat voivat harjoittaa itsesääntelyä musiikin avulla: säätelemällä tunnetilojaan tai energiatasojaan toivomallaan tavalla. Musiikki voidaan nähdä resurssina muunnella tai rakentaa ”esteettistä toimijuutta” erilaisen parametrien kuten tunteiden, motivaation, halujen, käyttäytymisen, toimintatyylien tai energian suhteen.

DeNora (2000) on nimennyt erilaisia mekanismeja, joiden kautta yksilö voi säädellä omaa toimijuuttaan ja identiteettiään. Kuten sanottua, musiikin voi nähdä toimivan itsesääntelyn ja miksei myös itsehoidon välineenä. Musiikin käyttäminen tunnetilojen ja energiatasojen säätelyyn vaikuttaa tukevan yksilön toimintaa ja vievän kohti haluttua, tilanteen vaatimaa tai sille sopivaa toimijuutta. Esimerkkiensä kautta DeNora näyttää, kuinka musiikki saa yksilöt ”tekemään asioita”, siirtymään esimerkiksi tunnetilasta toiseen, palauttamaan muistoja mieleen tai se voi inspiroida tekemään (muita) asioita. Yhtälailla musiikki voi toimia yksilön ilmaisullisena väylänä, voimana, jonka kautta hän voi ilmaista omia tunnetilojaan. (DeNora 2000, 54–61.)

Musiikin vaikutukset eivät tapahdu ärsykeenomaisesti. Yksilön oma suhtautumis- ja tulkintatapa, mieltymykset ja musiikin suhteuttaminen musiikin ulkopuolisiin yhteyksiin vaikuttavat kaikki osaltaan siihen, miten musiikki vaikuttaa ja miten sitä käytetään. (DeNora 2000, 61.) Musiikki on siten hyvin subjektiivinen kokemus ja sitä voidaankin tutkia esimerkiksi syvähaastatteluin, kuten DeNora on tehnyt. Musiikin vaikutukset toimijuuteen ja esimerkiksi identiteetin rakentumiseen ovatkin mielenkiintoisia kysymyksiä.

Musiikki on keino säännellä itseämme ”esteettisinä toimijoina”, tuntevina, ajattelevina ja toimivina olentoina päivittäisessä elämässä. Vaikka iso osa identiteettityötä tapahtuu itsen ”esittämisenä” suhteessa muihin ihmisiin, DeNora (2000, 62–63) mukaan on tärkeää myös itsen presentaatiot itselle ja tätä kautta voidaan pitää yllä eheää minäkuvaa itsereflektion avulla. Musiikin rooli voi olla myös merkittävä identiteetin ”rakennusaineena”. DeNora (2000, 70) vertaa musiikkia peiliin, jonka kautta voimme havainnoida itseämme ja saada käsityksen siitä, keitä olemme.

DeNora (2000) on myös todennut musiikin voivan toimia välittäjänä sosiaalisessa tilanteessa ja näin voivan muovata ihmisten välistä kommunikaatiota. Esimerkkinä tästä on muun muassa musiikkiterapiaistunto, jossa musiikki toimii ikään kuin kulkuneuvona, joka vie potilaan lähempään toimintaan toisen ihmisen kanssa.

3.4 Maku ja musiikkimaku

Aatehistoriallisesti tarkasteltaessa maku on ihmisen kyky pitää tai olla pitämättä jostakin. Samalla se on kyky, jonka avulla hän voi säädellä erilaisia arviointeja sekä omaa käyttäytymistään. (Mustaranta 1990, 43.) Maku voidaankin yhdistää erilaisiin esteettisiin mutta myös moraalisiin arvioihin. Se on myös aina kulttuurisidonnaista (Mustaranta 1990, 51).

Populaarikulttuurin tutkimuksessa maku tai kulttuurinen maku on osoittautunut taipuisaksi käsitteeksi: toisen ääripään näkökulman mukaan maku on yhteiskuntaluokan ehdollistama käyttäytymismalli, toinen näkökulma pitää makua yksilöllisenä valintana, jonka avulla ihmiset rakentavat tietoisesti omaa identiteettiään ja elämäntyyliään. Näkökulmien edustajat sijoittuvat kohtalaisen selkeästi Eurooppa-Yhdysvallat-asetelmaan, jolloin eurooppalainen sivistyskonseptio ja vahva yhteiskuntaluokkiin kohdistunut tutkimustraditio on heijastunut populaarikulttuurin tarkastelussa. (Söderholm 1995, 166.)

Söderholm (1995, 167) pohtii kirjoituksessaan maku-käsitteen soveltuvuutta ensisijaisesti rock- ja pop-musiikin saralla. Vaikka käsite on alkanut esiintyä yleisemmin vasta 1970-luvun kulttuurintutkimuksessa (lähinnä etnomusikologiassa ja sosiologiassa), itse maun idea – näkemys ihmisyhteisöihin olennaisesti kuuluvista makuarvostelmista, valinnoista ja erottautumisista – on vaikuttanut populaarimusiikin tutkimukseen vähintäänkin 1950-luvun alusta lähtien.

Musiikkimaku on käsitteenä tuttu sosiologiain tekemistä tutkimuksista. Salminen (1989, 45–46) viittaa esimerkiksi yhdysvaltalaiseen sosiologi Karl F. Schuessleriin (1947, 128–129), joka julkaisi

vuonna 1947 väitöskirjan musiikkimakujen ja sosiaalitaloudellisten taustojen suhteista. Schuessler ei määritellyt musiikkimaun käsitettä, mutta oletti sen olevan ymmärrettävissä arkipäivän terveellä järjellä. Hänen mukaansa musiikkimaku ehdollistuu itsepintaisiin asenteisiin, jotka vuorostaan perustuvat sosiaalis-taloudellisiin, sukupuoleen ja ikään liittyviin eroihin. Myönteisyys tietyn musiikin suhteen ilmaisisi yksimielisyyttä ja säännönmukaisuutta, ja tämä tukisi sellaista väittämää, että ikään kuin musiikkimaku olisi sosiaalisesti kontrolloitu. Tästä seuraa, että esteettisten arvojen – erityisesti musiikkimaun – yleistämisessä on otettava huomioon yksilön tai ryhmän kulttuurinen tausta.

Termi makukulttuuri (taste culture) on amerikkalaisen sosiologi Herbert Gansin (1967) esittämä. Se viittaa sellaisiin kulttuurin kerrostumiin, jotka vastaavat karkeasti yhteiskunnan sosiaalista luokkakajoa. Varhaisen Gansin mielestä ihmisen musiikillisten mieltymysten perusteella on mahdollista tunnistaa hänen sosiaalinen taustansa. Gans (1974) esittää myöhemmissä teoksissaan kuitenkin uudistuneita käsityksiä kulttuurisesta mausta. Hänen ideansa on, että moderni yhteiskunta koostuu erilaisista makukulttuureista, jotka ovat ikään kuin mosaiikkimaisessa kuviossa, samassa tasossa. Toisin sanoen kulttuurin määrittely korkea-matala –akselilla käy tarpeettomaksi. Makukulttuuri ei välttämättä muodosta elämäntapaa, vaan kyseessä on paremminkin kulttuurimarkkinoiden kontekstissa tapahtuvat ihmisten vapaat valinnat. Gansin mukaan makukulttuurit pitävät sisällään kulttuurisia muotoja, jotka ilmentävät spesifin ryhmittymän – kulttuurin käyttäjien, kuluttajien – arvoja.

Ruotsalainen sosiologi Göran Nylöf on tutkinut ruotsalaisten musiikkikäyttäytymistä. Myöskään Nylöf ei ole käyttänyt termiä musiikkimaku, vaan hän on käyttänyt 1960-luvulla termiä musikvanor eli musiikkivat tai musiikkitottumukset. Käsitteellä tarkoitetaan opittuja toimintatapoja, jotka liittävät ihmisen ja musiikin. Kysymys on sosiaalisista ja kulttuurisista tavoista. Musiikkitavat käsittävät aktiviteettien lisäksi asenteet, käsitykset musiikista sekä tavat ymmärtää ja kuvailla musiikkia. Musiikkia voidaan tutkia sekä todellisessa tilanteessa että tilanteessa, jossa musiikki tulee esille symbolisessa muodossa, kuten keskusteltaessa, opetuksessa tai lukiessa. (Salminen 1989, 46.)

Kimmo Salmisen (1989, 44) mukaan musiikkimaku on melko epäselvä käsite, mutta sen intuitiivinen ymmärtäminen on helppoa, sillä maku liittyy ihmisen kokemusmaailmaan: siihen liittyy mieltymyksiä sekä rajaamista ja torjumista. Sen sijaan musiikintutkijat Marcia Herndon ja Norma McLeod (1981, 171 – 172) eivät käytä käsitettä musiikkimaku. He tarkastelevat musiikkiin liittyvien kokemusten arvottamista. He eivät ole myöskään tyytyneet perinteiseen länsimaiseen

käsitykseen estetiikasta ”oppina kauneudesta, hyvyydestä ja totuudesta”, vaan pitävät kiinni selkeästä mielipiteen muodostamiseen liittyvästä erilaisten arvojen kentästä, jossa on tilaa monenlaisille kokemuksille:

”Taide määritellään sellaisiksi kulttuurin muodoiksi, jotka syntyvät luovista prosesseista ja manipuloivat liikettä, ääntä ja materiaaleja. Estetiikka määritellään eri tavoiksi ajatella tällaisista kulttuurin muodoista.” (Kaeppler 1971, 175, Herndonin & McLeodin 1981, 171–172 mukaan.)

Herndonin ja McLeodin (1981, 196) mukaan musiikin luokittelu, sen arvostus (tässä: erilaiset musiikkimaust) ja sen aikaansaamat kokemukset ovat yksi kaikkein vähiten tutkituista musiikkikulttuurin alueista – näin ainakin 1980-luvulla. Julkisen tutkimuksen lisäksi on olemassa muutakin tietoa, mutta vaikuttaa siltä, että esimerkiksi liiketoiminnassa maailmalla tuotettu tutkimustieto on mitä ilmeisimmin liikesalaisuuksiin luettavaa aineistoa (Salminen 1989, 45).

Maku on hankittu, suhteellisen pysyvä suhtautumistapa erotella ja arvostaa sosiaalisen maailman objekteja (Bourdieu 1984, 466). Mikäli ajatellaan näin, ollaan tilanteessa, jossa maku käsitetään pysyväksi ja maun kohteet nopealla tahdilla vaihtuviksi. Mikäli taas kiinnitetään huomiota maun sisällöllisiin piirteisiin, maulle annettuihin perusteluihin, niihin pysyvämpiin esteettisiin suhtautumistapoihin, joiden varassa ihmiset tekevät makuvalintojaan, ollaan olennaisemman äärellä. Se, mistä ihmiset pitävät on vähemmän tärkeää kuin se, miksi he pitävät juuri siitä, mistä pitävät. (Mustonen 1998, 32) Myös kielteinen suhtautuminen johonkin maun kohteeseen, esimerkiksi musiikkityyliin, voi kertoa jopa enemmän ihmisestä kuin musiikkityylistä pitäminen (Bourdieu 1984, 56–57).

Makukulttuurien rakentumista määrittävät viime kädessä vastaanottajien symbolimaailmat ja tulkintakoodit (Söderholm 1995, 172–173). George Lewisin (1987, 199) mukaan populaarimusiikin tutkimuksen tulisikin pohjimmiltaan tuoda esiin ne merkitykset, joita musiikilla on yksilöiden ja ryhmien kannalta, niiden, jotka ovat luoneet musiikin ja jotka sitä käyttävät. Musiikkimausta ja sen muotoutumisesta puhuttaessa on myös otettava huomioon musiikkimieltymysten pohjautuminen subjektiivisiin ja persoonakohtaisiin tekijöihin, esimerkiksi tunnetiloihin ja henkilöhistoriallisiin muistoihin. Niiden osuus musiikkimakua ja mielimusiikkia konstituivina tekijöinä on tullut esiin musiikin käyttötapoja käsittelevissä empiirisissä tutkimuksissa. (Ks. esim. Karvinen & Pennala 1995.)

Musiikkimaku on yksilön musiikkikäsitteistön osa-alue, opittu ajatusmalli, joka ilmenee luokittelevana ja tiedollisena lähtökohtana musiikin kokemiseen liittyvään tunnereaktioon. Toisin

sanoen musiikkimaku liittyy musiikkikokemusten kognitiivisiin, emotionaalisiin ja asenteellisiin prosesseihin. Muutokset musiikkimaussa vastaavat muutoksia näissä tiedollisissa ja asenteellisissa rakenteissa. (Ks. Salminen 1989, 47 & 99.)

Musiikkikäyttäytymisen malleja opitaan jo hyvin varhaisesta ikäkaudesta lähtien – eli musiikkikulttuuriin sosiaalistutaan. Tämä sosiaalistuminen jatkuu enkulturaationa, joka on ihmisen elämän ajan kestävä yksilön henkiseen kasvuun liittyvä prosessi. Yksilön musiikkimaku ja musiikkikäyttäytyminen on ollut perinteisesti yhteisöllisesti kontrolloitua. Eri sukupolvet ja sosiaaliset ryhmät ovat oppineet erilaiset musiikkikäsitteistöt ja -arvot. Yhteisöissä, joissa luokkaerot ovat suuria, musiikkimaku on näyttänyt muotoutuvan yhteydessä sosiaaliseen asemaan. Uudempien musiikkimakua koskevien tutkimusten mukaan monimutkaisissa ja eriytyneissä yhteisöissä musiikkimaku ei enää välttämättä perustu sosiaalisiin taustoihin: sosiaalinen kontrolli on menettänyt merkitystään, kuka tahansa saa pitää mistä tahansa, jos vain uskaltaa tai haluaa korostaa identiteettiään. (Salminen 1989, 99.)

Yksilön rockmaun määrittymiselle ei ole olemassa yhtä ainoata selvittävää tekijää. Taustatekijät kuten henkilön ikä, sukupuoli ja sosioekonominen asema vaikuttavat kaikki silti jollakin tavoin. Rockin sisällä ei vallitse itsestään selvää käsitystä hyvästä mausta. Sen sijaan on olemassa suhteellisen pysyvä hierarkia tunnustettujen ja epälegitiimien artistien välillä. Lisäksi kulttuurisen moninaisuuden hengessä eri tyyli-suuntien sisällä on rinnakkaisia hierarkioita, joista toinen ei ole toista ylempi. Erojen tekeminen säilyy, mutta makuhierarkioita on useita. Tämä näkemys voisi toimia välittävänä linkkinä yltiöpluralistisen postmodernismin ja selkeisiin, miltei muuttumattomiin hierarkioihin uskovan modernismin välillä. (Mustonen 1990, 34.)

Musiikkimaun käsite on hyvin monisyinen. Pekkilän (2006, 28) mukaan maku voidaan tulkita ja ymmärtää ainakin neljästä eri tieteellisestä näkökulmasta. Idealistinen näkökulman mukaan musiikki liitetään pelkästään sävelteokseen ja itse musiikin ominaisuuksiin. Musiikkimaku on tämän näkökulman mukaan kaikenkattava ja ylimaallinen ilmiö ja kaikenlaisten materialististen ja sosiologisten tulkintojen yläpuolella. Tätä näkökulmaa edustaa muun muassa Immanuel Kant ja joukko muita filosofia.

Kulttuurinen näkökanta pitää musiikkimakua opittuna ilmiönä, joka on sidoksissa sekä perinteiseen että musiikkia ympäröivään henkiseen ja tiettyssä mielessä myös materiaaliseen kulttuuriin. Tätä näkökantaa edustavat muun muassa antropologisesti suuntautuneet etnomusikologit Alan Lomax ja Alan P. Merriam. Lähellä kulttuurista näkökulmaa on sosiologinen näkökanta, joka oppimisen lisäksi korostaa musiikkimaun luokkasidonnaisuutta. Mainittua näkökulmaa edustaa muun muassa

ranskalainen kulttuurisosiologi Pierre Bourdieu. Neljättä katsantokantaa, jota Pekkilä kutsuu postmoderniksi välinpitämättömyydeksi, leimaa eklektismi ja piittaamattomuus yhteiskunnallista luokka-asetelmaa ja korkea/matala –akselia kohtaan. Tätä viimeistä näkökantaa edustaa muun muassa amerikkalainen sosiologi Herbert J. Gans. (Pekkilä 2006, 28 – 29.)

Maku toimii välineenä kulttuurin kentällä tapahtuvassa valtataistelussa, jossa ihmiset usein tiedostamattaan pyrkivät keräämään kulttuurista pääomaa. Pääomalla tarkoitetaan henkilön erilaisia varoja, resursseja ja ominaisuuksia, joilla on käyttöä sosiaalisissa tilanteissa. Pääoma voi olla esimerkiksi taloudellista, kulttuurista tai sosiaalista (Bourdieu 1984, 113–114). Pääoman avulla ihmiset pyrkivät erottautumaan toisista ihmisistä.

Pierre Bourdieun (1984, 174–175) kulttuuriteorian mukaan maku on hankittu ja erotteleva ja arvottava taipumus, joka perustuu sisäiseen, usein tiedostamattomaan luokittelujärjestelmään, habitukseen. Habitus on muodostunut kollektiivisen historian myötä ja se omaksutaan yksilöllisten (mutta tietyille luokalle tyypillisten) elämäkokemusten kautta (mt., 467–468). Ihmisen maku on kyky tunnistaa intuitiivisesti kyseiselle ihmiselle soveltuvat distinktiiviset objektit. Distinktiivisillä objekteilla eli distinktioilla tarkoitetaan kulttuurista pääomaa lisääviä investointeja, joiden kautta yhteiskunnallisten subjektien on mahdollista erottautua muista määrittelemällä asemansa kulttuurisosaalisessa kentässä. Kenttä on inhimillisen toiminnan alue. Kenttä on olemassa kun rajallinen määrä ihmisiä tai instituutioita kamppailee jostakin niille yhteisestä voimavarasta (mt., 226).

Bourdieu (1984) kuuluisan näkemyksen mukaan universaali maku on pelkkä illuusio. Hallitsevan luokan maku pyrkii tekemään itsestään yleispätevän erilaisin arvostelmin, jotka samalla edustavat sosiaalista kritiikkiä. Makuun pohjautuvilla sosiaalisilla eroilla ja erottautumisilla – distinktioilla – on yhteys ihmisten elämäntyylien muotoutumiseen ja jakautumiseen. Bourdieun käsite kulttuurinen pääoma viittaa makuhierarkioiden muodostamisen taustalla oleviin kulttuurisen tiedon muotoihin. Valta-aseman avulla tehdään erottelua: jaetaan kulttuuri hyvään ja huonoon, kelpuutetaan makuja, valikoidaan traditioita ja niin edelleen.

Mauista kaikkein distinktiivimpänä eli erottelevimpana Bourdieu (1984, 18–19) pitää musiikkimakua. Musiikkiteos on merkityksellinen ja mielenkiintoinen vain sille, joka hallitsee sen koodin ja jolla on tarvittava kulttuurinen kompetenssi sen ymmärtämiseen (mt., 2).

Sarah Thornton on 1990-luvun puolivälin tienoilla tutkinut klubikulttuuria ja reivejä ”makukulttuureina”. Makuun liittyvinä arvoina hän nostaa erityisesti esiin autenttisuuden ja

ajanmukaisuuden, uusimpien virtausten seuraamisen. Thornton on kehittänyt myös termin ”alakulttuurinen pääoma”. Bourdieu ei puhu kuuluisista eroavaisuuksistaan (distinctions) pääomina, mutta ajatellen Bourdieu’n teorioita suhteessa klubikulttuuriin, Thorntonin alakulttuurinen pääoma kuvaa alakulttuuriin (tässä: klubikulttuuriin) kuulumista ja siihen liittyviä tapoja ja tyylejä – ns. makukulttuuria.

3.4.1 Maku ja kaikkiruokaisuus

Omaa makua, esimerkiksi musiikkimakua voidaan kuvata eri tavoin: aina ei niinkään kuvata toisista makukulttuureista erottautuen ja niitä poissulkien, vaan voidaan tehdä päinvastoin, kuvata maun laajuutta ja sen kattavuutta. Voidaan korostaa raja-aitojen olemattomuutta, jopa maun kaikenkattavuutta. Amerikkalais sosiologi Richard Peterson on aloittanut keskustelun niin sanotusta kulttuurisesta kaikkiruokaisuudesta (Peterson 1992; Peterson & Simkus 1992). ”Omnivori-teesin” eli ajatuksen kaikkiruokaisuudesta mukaan korkean sosiaalisen aseman ryhmien musiikkimakua ei enää nykyisin luonnehdi keskittyminen niin sanottuun korkeakulttuuriin ja klassiseen musiikkiin, muiden kansanomaisempien musiikinlajien kustannuksella. Sen sijaan on alettu arvostaa makurepertuaarin laajuutta, jolloin toivottuun makupalettiin sisältyy taidemusiikin lisäksi populaarimusiikin ja kansanmusiikin eri muotoja. Kuitenkin Petersonin ajatuksen mukaan matalammassa sosiaalisessa asemassa olevien ryhmien makua luonnehtii kapeus ja keskittyminen yksinomaan kansanomaisiin musiikinlajeihin.

Toisin sanoen nykyinen kulttuurin kulutuksen ja maun perusjako ei ole enää eliitin ja massan vaan kaikkiruokaisten ja yksipuolisten (omnivorien ja univorien) välinen. Korkean ja matalan kulttuurin eroa Peterson ei tutkimuksillaan sinällään kyseenalaista. Pikemminkin kaikkiruokaisuus-teesi täsmentää tuon jaon merkitystä nykymaailmassa ja sitä, miten korkean sosiaalisen aseman ryhmät voivat maussa yhdistellä molempia. Kaikkiruokaisuus on Petersonille itse asiassa määritelmällisesti korkeakulttuurista kaikkiruokaisuutta. Kaikkiruokaisuuteen liittyy seuraavia ominaisuuksia: muun muassa korkea koulutus sekä elintaso, vapaa liikkuvuus, suvaitsevaisuus ja kontaktien suuri määrä. (Purhonen et al. 2014, 310–311.) Alasuutari (2009, 96) toteaa kaikkiruokaisuuden yleistyvän koulutuksen myötä. Hänen mukaansa kulttuurin uusi eliitti on kaikkiruokaista.

Alan Warde, David Wright ja Modesto Gayo-Cal (2008) esittelevät uusia löytöjä kulttuurisista mauista ja osallistumisesta Iso-Britanniassa. He tutkivat kulttuurisen kaikkiruokaisuuden piirteitä ja

ottavat lähtökohdaksi sen, että kulttuuriset kaikkiruokaiset ovat suhteellisen avoimia monimuotoisuudelle. Selvittämällä sekä kyselytutkimuksilla että kvalitatiivisilla haastatteluilla kaikkiruokaisten kanssa, tutkijat ovat analysoineet kaikkiruokaisen ominaispiirteitä ja yksityiskohtaisesti ottaneet huomioon, mistä ja kuinka kaikkiruokaiset pitävät – ja eivät pidä. On selviä merkkejä siitä, että avoin snobismi Britanniassa on alentunut, mutta on myös todisteita siihen suuntaan, että kaikkiruokaiset ovat intensiivisempiä kulttuuriin osallistujia. Se kulkee rinnakkain populaarikulttuurin valikoivan omaksumisen kanssa. Erityisesti tutkittavien ei-tykkäämiset – kertovat paljon – paljastavat avoimuuden rajat. Ne merkitsevät paradoksaalisesti kaikkiruokaisuuden suuntautumista ja ovat olennaisia erottautumisprosesseissa. (Warde, Wright & Gayo-Cal 2008, 148–165).

On käyty keskustelua siitä, onko avainominaisuus maun leveyden käsite, arvostus ja sitoutuminen makuihin vai sen sijaan teko ylittää symbolisesti tärkeitä rajoja, esimerkiksi juuri eliitin ja populaarimaun välillä. Kyse on siis maun koostumuksesta. Monesti on vedottu kolmeen kriteeriin: 1) Yksilöllä pitää olla suuri määrä makuja; 2) Toiseksi yksilöllä pitää olla hyvin monipuolisesti eri makuja, kulttuurin eri hierarkkisilta askelmilta; 3) Kolmanneksi yksilöllä pitää olla arvostelukykyinen, erotteleva maku. (Warde, Wright & Gayo-Cal 2008, 149.) Makujen monipuolisuus sekä maun rajat ovat siten olennaisia elementtejä kaikkiruokaisuutta määriteltäessä.

3.5 Diggaridiskurssi

Janne Poikolainen (2015) on teoksessaan *Musiikkifanius ja modernisoituva nuoruus* – populaarimusiikin ihailijakulttuurin rakentuminen Suomessa 1950-luvulta 1970-luvun alkuun tutkinut musiikkifaniutta. Hän on avannut diggaridiskurssin syntyä ja tähän liittyvää miehistä fanikulttuuria. *Musa*-lehden markkinoille tulo 1971–1972 avasi miespuolista faniutta, teki siitä entistä julkisempaa ja näkyvämpää. Varsinaisesti faniudesta ei kuitenkaan puhuttu. Lehden piirissä esiintyvät pojat tai nuoret miehet eivät – eikä toimittajakunta – käyttäneet itsestään tai toisista rock-musiikin aktiiviharrastajista ihailija- tai fani-termejä. Sen sijaan teksteissä alkoi vilahdella diggarisana. *Musa* asemoi edustamansa ”diggarituden” enemmänkin fanikulttuurin vastavoimaksi kuin sen osaksi. Lehden linja muotoiltiin pitkälti vastareaktionäyttökulttuuriseksi, romanttis-seksuaaliseksi ja popmusiikin oheisilmiöiden varaan rakentuvaksi mielletylle fani-ilmiölle sekä sitä väitetysti edustaville julkaisuille – erityisesti Suosikille. (Mt., 136–137.)

Musan toimituksellinen tyyli, musiikkia koskevat lähestymistavat ja niitä myötäilevät lukijakommentit muodostivat yhdessä suhteellisen yhtenäisen, asiapitoista otetta ja taiteellista autenttisuutta peräänkuuluttavan diskursiivisen kokonaisuuden. Kokonaisuus, jota Poikolainen (2015) kutsuu ”diggaridiskurssiksi”, vakiintui diggariuden julkisen kuvan perustaksi.

Diggaridiskurssin omaksuminen kytki Musa-lehden osaksi laajempaa kansainvälistä diskurssia, johon Lisa A. Lewis, joka on tutkinut populaarimusiikin sukupuolittuneisuutta, on viitannut rockdiskurssina. Rockdiskurssille on Lewisin mukaan tyypillistä maskuliininen näkökulma ja tapa esittää rock ja rockyleisö feminiinisen popmusiikin sekä musiikkiteollisuuden manipuloimien popfanien autenttisenä ja tiedostavana vastakohtana. (Poikolainen 2015, 138.)

Diggariuden kuten naispuolisen faniuden diskurssinkin lähtökohdat olivat monin tavoin ongelmallisia. Diskurssi asemoi popfanit ja rockdiggarit kauas toisistaan, vaikka niiden piirteet kuluttajaryhminä eivät olleet niinkään kaukana toisistaan. Faniuden kohteiden tai fanisuhteen yksittäisten ilmenemismuotojen osalta keskiverto rockdiggarit saattoi erota paljonkin valtavirtaisen poppyhtyeen tyttöfanista, mutta mediakulutuksen ja affektiivisuuden osalta eroavaisuus ei ollut niinkään selkeä. Musan lukijakyselyn perusteella tyypillisen lukijan ominaispiirteitä olivat esimerkiksi runsas musiikinkulutus, musiikkikulttuurin intensiivinen seuraaminen, asiantuntevuus ja aktiivisuus. Näin kyseessä olivat juuri faniudelle, myös popfaniudelle, tyypilliset ominaisuudet, joten diggariuden paikantaminen faniuden ulkopuolelle olikin aiheutonta. Tämä vinouma palautui Poikolaisen mukaan paljolti naispuolisen faniuden diskurssiin ja sen tapaan kuvata fani-ilmiötä: kyseisen diskurssin konstruoima fanin hahmo oli niin stereotyyppinen, sukupuolittunut ja seksualisoitu, että monien, varsinkin miespuolisten rockdiggarien oli käytännössä mahdotonta tunnistaa siitä itseään tai asemoida itseään muuten kuin sen vastakohtaksi. (Mt., 138–139.)

Toinen diggaridiskurssin ongelma liittyi rockyleisöön ja -faniuteen, joista se antoi varsin yksioikoisen kuvan. Rock-kulttuuri ei ollut niin miehinen tai maskuliininen kuin Musan sisällöt ja lukijakunnan rakenne antoivat ymmärtää. Muun muassa Susan Fast on tutkinut Led Zeppelinin naispuolisia faneja ja kyseenalaistanut rockin miehisyyttä ja maskuliinista kulttuuria; hän huomauttaa, että naiset ovat olleet merkittävä osa rockyleisöä 1960-luvun jälkipuolelta alkaen. Fastin mukaan naispuoliset rockfanit näkökulmineen ovat kuitenkin jääneet musiikkityyliä koskevan julkisen keskustelun ulkopuolelle, samalla kun miesten dominoima keskustelu on tuottanut kuvaa rockmusiikista miehisenä kulttuuri-ilmiönä. (Mt., 139.)

Kolmas diggaridiskurssin ongelma oli se, että se esitti kovin yksipuolisen kuvan nuorten miesten faniudesta ja musiikinkulutuksesta. Vaikka diggariudesta muodostui miespuolisen faniuden tärkeä

äänenkannattaja ja kuvaaja, rockdiggarin hahmo edusti vain yhtä osa-aluetta faniudesta. Musan lukijakunnan ja lehden sisältöjen konstruoiman diggariyleisön ulkopuolelle jäi runsaasti miespuolisia faneja, jo pelkästään musiikkimakunsa puolesta – esimerkiksi ”purkkapopin”, viihdemusiikin ja kotimaisen iskelmän fanikunta. Lehden lukijat olivat myös suhteellisen vanhaa, sillä useimmat lukijoista olivat 17–21 –vuotiaita, ja useimpien koulutustaustana oli lukio. Niinpä varhaisnuoret, vähemmän koulutetut ja muuta kuin rock-musiikkia suosivat pojat jäivät julkisuudessa edelleen aliedustetuksi yleisöryhmäksi. (Mt., 140.)

Poikolaisen (2015, 140) mukaan diggaridiskurssin nousu johti kaiken kaikkiaan varsin ristiriitaiseen lopputulemaan: Rocklehdistön ja diggaridiskurssin syntyä voidaan pitää jopa naispuolisen faniuden diskurssia vahvistaneena ilmiönä. Sen sijaan, että diggaridiskurssi olisi murentanut faniuden kuvan sukupuolittuneisuutta, se jopa veti entistä jyrkempää rajaa stereotyyppisen faniuden mielikuvaan assosioituneen naisyleisön ja asiantuntija-diggarin stereotypiaan yhdistyvän miespuolisen yleisön välille.

4 Aineiston analyysi

Analyysiluvussa tarkastelen tutkimaani skeneä kategoria- ja sisällönanalyysin keinoin (Garfinkel 1967; Hämäläinen 1987; Tuomi & Sarajärvi 2009; Jokinen, Juhila & Suoninen 2012). Jaan aineistoni kategorioittain eri alaluvuiksi, joissa jokaisessa käsittelen tarkemmin tiettyä toimijuuden positiota. Olen kiinnostunut siitä, millaisia toimijapositioita skenen jäsenillä on. Tarkastelen analyysissäni sitä, miten haastateltavat määrittelevät itseään – ja suhteessa toisiinsa. Tarkoitukseni on myös pohtia sitä, jakavatko skenen jäsenet affektiivisuuden perusteella itsensä meihin ja muihin. Tutkin lähemmin myös musiikkimaun käsitettä skenessä ja pohdin, antaako aineisto aihetta kutsua skeneä musiikkidiggariskeneeksi.

4.1 Tapahtumanjärjestäjän positio – fani ja tuottaja

Ensimmäinen toimijuuden kategoria skenessä on tapahtumanjärjestäjän positio.

Tapahtumanjärjestäjiä työssäni ovat Alt Agencyn & Managementin väki H6 sekä H7. Mukana tapahtumaa järjestämässä on ollut kolmantena osapuolena myös Death Hawks –yhtyeen H8, joka on omien sanojensa mukaan toiminut ikään kuin konsultin roolissa: hän on ollut mukana pohtimissa ”musiikillista kattausta” eli vaikuttanut bändien valintaan. Neljäntenä osapuolena mukana on ollut Ville Pirinen, joka on suunnitellut tapahtumalle graafisen ilmeen ja keksinyt tapahtumalle nimen – hän on toiminut tapahtumassa ikään kuin taiteilijan roolissa.

-- se varsinainen nimi tuli sieltä Pirisen Villeltä, mut samaan aikaan [H6] ja [H7] oli miettinyt, tämmösen isomman tapahtuman järjestämistä, niin ku festariluontosta, yhen päivän happeningiä, mihin tota ja just sillon oli ollut paljon hyvii tapahtumia siel Ääniwallissa järjestettyjä ja sit sitä päätettiin kokeilla, itekin. Et jotenkin se tuntu, tuli sellanen niin ku et pitäskö tehä tämmönen juttu ja sitte oltiin silleen kaikki yhteydessä toisiimme, et joo, totta kai pitäs. – H8

-- ja sit tosiaan se Ville Pirinen, ku se on tehnyt tota graffaa ja joka keksi ton nimen sitten. Se oli vähän sellanen läppä ja sit se oli sillai, et tähän on tosi hauska ja hyvää nimi, ja sit sillä on menty. – H6

Suunnitelmissa oli alusta asti festivaalimainen, isompi yhden päivän tapahtuma.

Tapahtumanjärjestäjät ”chattailivat” paljon asian tiimoilta, sitten Pirinen keksi nimen, jonka jälkeen H8:n Death Hawks ja Seremonia, jossa Pirinen sekä myös H8 soittavat, valittiin esiintymään tapahtumaan. Näin tapahtumasta tuli psykedeliasävytteisen musiikin tapahtuma.

Tapahtumanjärjestäjän toimijaposition vaihtelevat fanin ja tuottajan roolit. Toisin sanoen tapahtuman tuottajat ovat itsekin faneja. (Negus 1999, 129.) Myös Strachan (2007) mukaan pienen mittakaavan kulttuurituottajat ovat usein faneja itsekin. Usein levy-yhtiön tai tässä tapauksessa ohjelmatoimiston pyörittäminen ja omistajien päivittäinen populaarimusiikin kulutus nähdään faniuden laajentumisena tai jatkeena. Ohjelmatoimiston väki on sitoutunut prosessiin (bändien valintaan ym.) henkilökohtaisella tasolla, faniudellaan, joten kaupallinen puoli nähdään vähemmän merkityksellisenä seikkana kuin esimerkiksi taiteelliset lähtökohdat prosessissa.

Tapahtumanjärjestäjien omat makumieltymykset vaikuttavat ensisijaisesti. (Mt., 254–255.)

Kuten skenen sisäisessä puheessa yleensä, myös tutkimassani skenessä vaikuttaa me-henki, kaverit ja omien korostaminen. H6 korostaa, että tehtäisiin ”omia laajempia iltoja”. Lauantaitranssit lähti liikkeelle yhdestä keikkaillasta, joka liittyi kaveripiiriin H8:n keikkaan; Death Hawks oli soittamassa ensimmäisissä Lauantaitransseissa. Myös H8:n mukaan Lauantaitranssit koostui pitkälti ”oman tallin bändeistä”, Alt Agencyn ja Managementin bändeistä, bändeistä, jotka sopivat hyvin yhteen tapahtumaan, kun teemana oli psykedeelinen rock –musiikki.

Hyvä kysymys... tehtäis omia laajempia iltoja, joissa... Se lähti tavallaan vaan yhestä keikkaillasta, itse asiassa liittyen Death Hawksin keikkaan, tällainen teemailta, et siinä ois sellasta tietäntyyppistä bändiä. – H6

Se ensimmäinen Lauantaitranssit koostu aika paljon siitä, niin ku oman tallin bändeistä, ja lähinnä sekin, mikä oli hyvä yhdistää siihen, oli, et ku on niin paljon bändejä samassa tallissa, jotka sopii niin ku hyvin yhteen tapahtumaan. – H8

H6:n sanoin ”Garden of Worm ja Kaleidobolt ei oo meidän”. ”Ne on tullut noiden meidän bändien suosittelmina”. Puheessa korostuu ”me” ja ”omat bändit”. Samoin puheessa korostuu laajat kaveri- ja tuttavapiirit. H7 kommentoi Garden of Wormin rumpalin olevan tuttu, joka on soittanut myös Seremonia-yhtyeessä.

Esimerkiksi se Garden of Wormin rumpali on tuttu, joka on soittanut kans Seremoniassa rumpuja, ja nyt sopiva väli. – H7

Toisaalta myös Seremonia-yhtye liittyy vahvasti tapahtumanjärjestäjiin: Seremonia on Ville Pirisen yhtye, jossa soittaa myös H8 ja jonka levyjä H8 on miksannut. Kuten skenessä yleensäkin, tapahtumanjärjestäjän toimijaposition liittyvät voimakkaasti kaveri- ja tuttavaverkostot, kaverien ja tuttavien kanssa toimiminen, tietynlainen yhteisöllinen aspekti (ks. esim. Cohen 1991; Shank 1994; London 2017).

Luultavasti meistä on ainakin toinen paikalla, mut nyt ei varmaan tarvi takahuonetarjoiluja, mut ei tuolla Nosturissa varmaan sen takia tarvi olla... et käy moikkailemassa ja kattomassa keikkoja. – H6

Alt Agency & Managementin me-kollektiivista toinen, H6 tai H7, olisi paikalla Lauantaitransseissa. Ainakin H6 oli paikalla sinä lauantaina. H6 kertoo paikalla olon syyksi moikkailun ja keikkojen katsomisen – velvoitteita heillä ei ollut lauantain suhteen. Moikkailun mainitseminen kertoo siitä, että suhteita pidetään yllä skenessä tapahtumien yhteydessä. Sara Cohenin (1999, 241) mukaan live-esiintyminen tekee skenen eläväksi ja esiintymistila toimii tavallaan skenen tai musiikkikulttuurin keskuksena, jossa musiikkityylit ja muusikot voivat olla vuorovaikutuksessa ja johon muusikot, musiikin harrastajat ja muut musiikkialan ihmiset kokoontuvat – esimerkiksi moikkailemaan.

Sitten mentiin vähä bakkärille hengailee ja juttelee Tähtiportin tyyppien kanssa ja niittei hirveen usein nää, et nekin on vanhoja tuttuja ja just silleen hauska toi Lauantaitranssit-tapahtuma siitä, ku kaikki bändit oli itelle jotenkin enemmän tai vähemmän tuttuja, kavereita niissä, ja kertoo varmaan aika paljon myös siitä, että kyllä Suomessa on silleen aika pienet musapiirit, loppujen lopuks, kuitenkin ja onkin, mutta tota, sit kaikkien kaa tuli seurusteltua ja juteltua, mikä on just tosi mukavaa taas, tos tapahtumas ja on itse asias ollut siis kaikissa Transsit-tapahtumissa, mutta emmä sit tiä, kertooks se, pitäskö huolestua, et onks sitä ite jossain pienes kuplassa, et pitäskö vähän astuu boksien ulkopuolelle ja ottaa niin ku ihan eri bändejä. – H8

H8 kuvailee sitä, kuinka Suomessa on pienet musiikkipiirit. Hänen sanojensa mukaan Lauantaitranssien kaikki toiset muusikot olivat hänelle vanhoja tuttuja, vähintäänkin moikkaustuttuja tai kavereita. Kaverisuhteet ovat tärkeässä osassa skenessä. Cohenin (1999, 241) sanoin esiintymistila toimii skenen keskuksena, jossa musiikin parissa toimivat ihmiset ovat vuorovaikutuksessa keskenään. Näin on tutkimassani skenessä. H8 miettii myös, elääkö hän pienessä kuplassa – pitäisikö joskus ottaa mukaan tapahtumiin myös entuudestaan tuntemattomia bändejä?

Alt Agency & Management on ohjelmatoimisto, joka myy keikkoja ja järjestää tapahtumia, hoitaa muutaman bändin manageroinnin. Ohjelmatoimisto on julkaissut muutaman digitaalisen äänitteen; lisäksi se on julkaissut Teksti-tv 666:n EP:n. Ajatuksena ei ole kuitenkaan keskittyä julkaisutoimintaan, sillä se ei ole toimiston intresseissä.

Siel on paljon bändejä, jokainen maksaa jotain, et sinne tarvis saada väkeä, et se kannattais, et ainahan siinä on vähän riskiä, et se kannattaa. -- Ollaan me ite ihan laskettu, et paljon tarvis sitä väkeä, sellanen break even. – H6

Taloudelliset aspektit määrittävät toimijuutta (ks. esim. Negus 1992; 1999). Taloudellisena toimijana ohjelmatoimiston väki on joutunut laskemaan, paljonko ihmisiä tarvitaan paikalle, jotta tapahtuma olisi kannattava. H6:n mukaan jokainen bändi maksoi jotakin, eli tapahtuman järjestäminen ei ollut ilmaista lystiä – vaan taloudellista toimintaa. H6 kommentoi myöhemmin Lauantaitranssien jälkeen: ”Tapahtuma oli kannattava mutta yleisöä tosiaan olisi voinut olla paremminkin.” Omakohtainen havaintoni oli, että tapahtumassa oli kohtalaisen paljon yleisöä, ainakin suurimpien bändien (Death Hawks, Tähtiportti) aikaan, isomman lavan puolella. Lauantaitranssit jäi mitä ilmeisimmin taloudellisesti plussan puolelle, mutta H6:n toiveena olisi ollut vielä suurempi yleisömäärä.

Siel on siis Tähtiportilla [levynjulkaisukeikka]. Tähtiportti julkaisi vastikään hienon levyn Eetterimessu ja Räjäyttäjiltä tuli tää Räjäelektrik-albumi, mut samalla mainostetaan, et se on niiden julkkarikeikka. – H7

Somessa tota, et nyt ei taida olla ees mitään maksettua, et Nosturi tekee ite sen mainonnan. – H6 / H7

No, ei oo hirveesti enää hommaa [maanantaina, ennen lauantaita], vähän koetetaan markkinoida ja jakaa sitä, ja pyytää artisteja jakamaan sitä, mut [H7] on mun mielestä lähettänytkin ne jo artisteille, et voi olla, et säädetään jotain soittimia, et kuka käyttää mitäkin, ei mitään ihmeellistä siis. – H6

Taloudellisina toimijoina H6:n ja H7:n toimenkuvaan on kuulunut tietynlainen tapahtuman markkinointi. Kuitenkaan mitään maksettua mainontaa ei tällä kertaa ollut heidän osaltaan, sillä tapahtumapaikka Nosturi vastasi siitä puolesta. He ovat markkinoineet, toisin sanoen jakaneet tapahtumaa sosiaalisessa mediassa Alt Agencyn & Managementin toimesta sekä pyytäneet artisteja jakamaan tapahtumaa. Samalla he ovat markkinoineet tapahtumaa kahden bändin levynjulkaisukeikkana: sekä Tähtiportilta että Räjäyttäjiltä oli vastikään ilmestynyt uusi levy.

Taloudellisen puolen lisäksi H6 ja H7 ovat miettineet tuotannollista puolta. Siihen liittyy heidän osaltaan tuotannollista toimijuutta. Lisäksi tähän liittyy vuorovaikutusta artistien kanssa.

Siin on niin ku kaks venueetta, et siin on vähän mietitty, et mikä toimii missäkin, et Sara on sellanen iso tuotanto, et se on helpompi tehdä isolla lavalla, ja Räjäyttäjät [joka myöhemmin peruuntui] on sellanen, joka aina haluaa vetää pienellä lavalla. Niit ois ollut vaikea saada, jos sinne, ”et jos te vedätte nyt tuolla isolla lavalla”, mut se yleensä toimii, kun ne saa yleensä sellasen hurmoksen aikaan. Ne tykkää sellasesta hikisestä menosta [naurahtuen]. – H6

Tapahtumanjärjestäjien puheesta nousee esiin myös aspekti, miltä heidän tulisi kuulostaa. ”No, ei oo hirveesti enää hommaa – et voi olla, et säädetään jotain soittimia, et kuka käyttää mitään, ei mitään ihmeellistä siis.” Heillä ei ole enää paljon työtä tapahtumanjärjestämisen eteen tai ainakin sellainen maku puheesta nousee tai sitä halutaan korostaa. H6:n sanoin ”ei mitään ihmeellistä siis”. Lauantaitranssit-nimen keksimiseen liittyen – ”Se oli vähän sellanen läppä ja sit se oli sillai, et täähän on tosi hauska ja hyvä nimi, ja sit sillä on menty” – maku puheessa on humoristinen tai ainakin siltä halutaan kuulostaa.

Lauantaitranssit-tapahtumia on järjestetty eri paikoissa (Ääniwallissa, Gongissa, nyt Nosturissa ja Elmun Baarissa). Kyseessä on siten varsin liikkuva skene.

Se on tosi hyvä asia, mutta mä toivon, et jokainen tuleva Lauantaitranssi tulee olemaan eri paikassa. Semmonen kiertävä, testataan eri paikoissa ja aina vähän räätälöidään sen mukaan, et se pysyy mielenkiintoisempänä ja aina jotakin uutta sitäkin kautta. Emmä tiedä. Mä en keksi siihen mitään huonoo puolta ollenkaan. Mm. Niin, eikä oo kyse siitä, et tää olis joku vuosittainen tapahtuma. Aina sillon, ku jotenkin on aikaa järjestää ja on niin, ku hyvä tilaisuus ja paikka tälleen. Saa mennä omalla painollaan mun puolesta ainakin. – H8

H8:n mukaan on hyvä asia, että Lauantaitranssit-konsepti on kiertävä tapahtuma. Skene liikkuu: he testaavat tapahtumaa eri paikoissa ja räätälöisivät sen mukaan, että juttu pysyy mielenkiintoisena ja aina jotenkin uutena sitäkin kautta. Lauantaitranssit-konseptiin liittyy myös H6:n puheissa – ”me haluttais kokeilla sitä uudella tavalla” – uusilla, eri tavoilla tekeminen ja uusien ideoiden toteuttaminen.

Lauantaitranssit-konsepti tuo nimensä ja teemansa (myös kuvituksen) puolesta sekä taustalla vaikuttavan yhteisönsä ja taloudellisen toimijan turvin vakautta muuten niin liikkuvaan, muuttuvaan

skeneen. Bändit, keikkapaikat ja paikkakunnat – ja sitä kautta yhteistyökumppanit ja yleisöt – ovat olleet muuttuvia elementtejä. Lauantaitranssit-konsepti on kuitenkin tuonut jatkuvuuden tunnetta, ja kun se on ollut valmiiksi olemassa, niin se on helpottanut teemallisten tapahtumien järjestämistä.

Alakertaan oli buukattu jo Talmud Beach ja yläkertaan Death Hawks. Sit vaan päätettiin yhdistää se, et tehään koko talon tapahtuma ja sit oli valmiiks olemassa toi Transsit-konsepti, niin sit se oli helppo tehdä sinne. – H8

Se oli varmaan, mikä itelläkin oli, ku tavallaan yleensä ne on vaan keikkoja (H6: Nii, joo joo.) ja sit bongas jonkun tapahtuman ja sillä on ikään kuin sellanen jatkumo, (H6: Joo, se siinä on just se idea.) vaik oliskin sit vähän eri (H6: Niin, niin, kyllä.) – minä

Koska tapahtuma ei liity varsinaisesti mihinkään genreen – tapahtuman teemana on ollut laveasti psykedeelinen rock –musiikki – se on tuonut muuttuvuutta ja väljyyttä entisestään skeneen. Skene on tapahtumiensa kautta joka kerta erilainen, vaikka psykedeliaa onkin ollut läsnä bändien ja visuaalien kautta.

Lyhyesti sanottuna kyseisessä tapahtumanjärjestäjän positiossa ”neuvottelevat” tuottajan ja fanin positiot. Skenepuheessa vaikuttavat me-henki, kaverit, ”meidän” ja ”omien” korostus. Yhteisöllinen aspekti näkyy kaverisuhteissa ja verkostoissa. Sosiaalisia suhteita pidetään yllä muun muassa tapahtumien yhteydessä. Taloudelliset aspektit määrittävät toimijuutta. Myös tuotannolliset aspektit määrittävät toimijuutta. Kyseinen skene on liikkuva. Uusilla tavoilla tekemiseen ja uusien paikkojen kokeilemiseen on kiinnostusta tapahtumanjärjestäjien osalta. Lauantaitranssit-konsepti tuo nimensä ja teemansa – sekä kuvituksen – puolesta ja taustalla vaikuttavan yhteisönsä ja taloudellisen toimijan turvin vakautta muuten niin liikkuvaan, muuttuvaan skeneen. Bändit, keikkapaikat ja paikkakunnat – ja sitä kautta yhteistyökumppanit ja yleisöt – ovat olleet muuttuvia elementtejä. Tapahtuma ei ole liittynyt varsinaisesti mihinkään genreen. Lauantaitranssit-konsepti on kuitenkin tuonut jatkuvuuden tunnetta skeneen.

4.2 Esiintyvän muusikon positio – bändinä ja taiteilijana paikalla

Toinen toimijuuden kategoria skenessä on esiintyvän muusikon positio, joka on taitelijapositio. Esiintyvän muusikon positio on työssäni ensisijaisesti H8:n (Death Hawks) sekä H9:n (Talmud Beach, Räjäyttäjät) positio, joita molempia haastattelin työtäni varten. Toki positio kattaa kaikki Lauantaitransseissa esiintymässä olleet artistit.

Eräs aspekti esiintyvän muusikon positiossa skenessä on bändinä toimiminen ja bändiin liittyvä mehenki: esimerkiksi ”meijän piti olla tällä bändillä” ja ”ei me siel kauheen kauaa oltu”. Puhetavat luovat diskursiivisesti me-henkeä.

Ihan hyvä jäi. Sehän meni sillai, et meijän piti olla tällä bändillä [Räjäyttäjät] erikseen soittaa siellä, mut sit se peruuntu se keikka. Toi Jukka [Nousiainen] tuli niin kipeäksi, ei pysty soittaa niin, sitte meni van sillai, et mä soitan sellasessa toisessakin bändissä, niin mentiin sit sen kanssa vähän niin, ku paikkaan sitä. Se meni kivasti. Ei me siel kauheen kauaa oltu, ku me mentiin niin myöhään sinne, ja sit me lähettiin sen keikan jälkeen. Siinä mielessä sellanen aika nopee käynti, mutta ihan, ei mitään, perus tommonen monta bändiä samassa paikassa ja vähän sellasta säätämistä siinä. – H9

Tähän liittyy myös hyvät suhteet tapahtuman järjestävään tahoon, sillä H9 sai keikan toiselle bändilleen suhteilla. Tietynlaista yhteisöllistä henkeä on havaittavissa tapahtumanjärjestäjiin. Kun Räjäyttäjien keikka peruuntui, H9:n toinen bändi Talmud Beach tuli kuvioihin mukaan. Sillä he lähtivät paikkaamaan Räjäyttäjien keikkaa.

Myös H8 puhuu bändistään me-muodossa, muun muassa ”meijän vj:n piti lähteä” ja ”meidän tavarat”. Vj Jonne Pitkänen on bändin visuaaleista vastaava henkilö, joka kiertää yhtyeen mukana keikoilla aina kuin vain mahdollista. Pitkänen on osa bändiä siinä, missä muutkin bändin jäsenet.

Soittimii viriteltiin ja kasattiin tota lavalle kaikki meidän tavarat ja sit ku tosi isos roolis on meijän vj niin visuaalit myös, niin sit tapahtu vähän sellanen odottamaton homma, et jossain kohtaa oli jäänyt jumiin meijän vj:n viesti, ilmeisesti tuottajalta teknikolle... tai jotain siel ei oikei ollut kaikki valmiudet niitä visuaaleja kohtaan kunnossa. Meijän vj:n piti lähteä sit tota meijän soundcheckin aikana vuokraa tykkiä vielä kaveriltansa, mut sieltähän se sit tuli ihan megaluokan tykki ja saatiin visuaalit toimiin upeesti. – H8

H8 kertoo, että he virittelivät soittimia ja kasasivat lavalle heidän tavaransa. Odottamaton käänne tapahtui, kun kaikki valmiudet visuaaleja kohtaan eivät olleet kunnossa. Bändin vj:n piti lähteä soundcheckin aikana vuokraamaan kaveriltaan tykkiä. Tässäkin kohdin kaverisuhteet olivat merkittävässä osassa ja pelastivat tilanteen. Sieltä bändin vj sitten tulikin toimivan tykin kanssa ja he saivat visuaalit toimimaan H8:n sanoin ”upeasti”.

H8 kertoo jääneensä soittamaan kitaraa, käymään vielä varmuuden vuoksi kappaleita läpi, ennen keikkaa. Heillä oli yhtyeenä pari viikkoa edellisestä keikasta, kun he olivat tulleet Euroopan

kiertueelta. Markkulan mukaan kappaleet olivat iskostuneet kaikesta huolimatta hyvin selkäpiihin ja esiintyminen tuntui sitä kautta luontevalta.

Oli pari viikkoo viime keikasta kuitenkin ku me oltiin tultu Euroopan rundilta just ja, me oltiin koko huhtikuu Euroopassa ja pari viikkoo ehti olla kotona ja sitten oli toi Lauantaitranssit, ite sitä jäi sit soitteleen kitaraa ja käymään varmuudeks läpi biisejä ja vaik ei se parin viikon tauko niin, ku kuukauden rundaamisen jälkeen tuntu oikeestaan missään sit kyl se aika hyvin iskostunut ja selkäpiihin noi biisit, ja se esiintyminen tavallaan siinä. – H8

Esiintymispuolen soittamisestaan hän kertoo, että kun ei tarvinnut keskittyä soittamiseen tai tekniseen puoleen kovin paljon, niin keikka oli enemmän itsetutkiskelua ja havainnointia: missä olen ja mitä täällä tapahtuu? – tyyppisiä kysymyksiä pyöri mielessä. H8 on tyytyväinen huomatessaan tämän kaltaisia tuloksia keikkailun seurauksena.

Esiintymisessä sitte, esiintymispuoleen jos hypätään sitte, ni se on jännä ku se oma keikka tuntu enemmän sellaselta niin ku, ku ei joutunut keskittymään siihen soittamiseen niin paljon ja siihen tekniseen suorittamiseen niin se olikin yhtäkkiä enempi semmosta itsetutkiskelua, että missäs mää nyt oon ja mitäs täällä tapahtuu ja sit semmosta, se oli ihana asia huomata, se on hyvä huomata myös tai just tollasen intensiivisen keikkailun jälkeen tulee tollasia, tuloksia niin sanotusti, ni se on hyvä. – H8

Yksi aspekti aineistossani esiintyvän muusikon positiossa on taiteilijana toimiminen. H8:n puheesta nousee taide-teema. Hän on todennut haluavansa pitää muun muassa työn jonkinlaisena konsulttina tapahtumanjärjestäjien H6:n ja H7:n kanssa ”taiteellisena”. Toisin sanoen esteettiset arvosteluperiaatteet ovat tärkeässä roolissa H8:lla, ja ne liittyvät persoonan makuun ja identiteettiinkin (Strachan 2007, 254).

-- kuitenkin tavallaan se mikä mua eniten kiinnostaa on se, niin ku säveltäminen ja niitten biisien esittäminen, eli niin ku esiintyvänä taiteilijana toimiminen -- – H8

Se [Jonne] on täysin omalaatuinen myös ja persoonallinen ja nää on semmosia määreitä ja asioita, joita mä arvostan niin ku jokaisessa taiteilijassa ja jokaisessa, joka asiassa melkeinpä voi sanoa. – H8

H8:n taidepuheesta nousee halu toimia esiintyvänä taiteilijana. Sellaisena hän onkin toiminut. Death Hawks on ollut aktiivinen vuodesta 2010 ja 2012 heiltä tuli ensimmäinen pitkäsoitto. Hän myös

kehuu kovasti kaverinsa, bändin visuaaleista vastaavan Jonnen taiteellisuutta ja persoonallista jälkeä toteuttaa visuaaleja. H8:n puheessa korostuu varsin autonominen taiteilijadiskurssi. Aineistostani nousee esiin se, että hän arvostaa jokaisessa taiteilijassa omalaatuisuutta ja persoonallisuutta. Nämä ovat tietysti taiteilijuuteen liittyviä tavoiteltavia, yleismaailmallisiakin, piirteitä.

Yksi H:n toimijuuteen liittyvä aspekti on musiikin sekatyöläisyys ja myös se puoli, että harrastuksesta on tullut työ. Se, että hän pystyy tekemään musiikin parissa töitä monialaisesti, vaikuttaa siihen, että työstä pystyy nauttimaan. Myös se puoli on tärkeä, että kaikki tapahtuman ympärillä olevat ihmiset ovat kiinnostuneita saman asian hoitamisesta hyvin, vaikuttaa siihen, ettei työtä ole alkanut vihaamaan. Se, että työ ei ole vain harrastus, liittyy siihen, että työstä saadaan palkkaa ja mahdollisesti sillä myös tullaan toimeen.

-- se on ehkä se niin ku harrastuksesta tulee työ niin se et pystyy tekee monialasesti sitä, se vaikuttaa just siihen, et sitä ei ala niin ku vihamaan sitä ensirakkauttaan kuitenkaan. Plus, että nää ihmiset kaikki tän tapahtuman ympärillä, niin teknikat, toimistopuolen tekijät siel Nosturilla kuin soittajat ja managerit sun muut, ne on kuitenkin saman asian äärellä kiinnostuneita samasta asiasta. Ei mulloo oo niin, ku tossa hommassa tullut semmosta fiilistä, et kukaan yrittäis ottaa henkilökohtasta hyötyä siitä... se on aika tärkeä juttu kuitenkin, vaik totta kai pitää tehdystä työstä saada palkkaa ja näin pois päin... mutt ei tää nyt oo pelkkää hippikommunua kuitenkaan, mut jotenkin se vaan on tärkeetä itelle, et siin jokaisessa tekijässä niin, ku huomaa sen, et niitä kiinnostaa se asia, ja se fiilis kyl itelle tuli tosta, et et hyvän tapahtuman tekeminen kiinnostaa ja oman osansa täyttäminen siinä. – H8

H8:lla on tiettyä DIY-henkisyyttä musiikin parissa toimimista kohtaan (Granö et al. 2000; Culton & Holtzman 2010; Chrysagis 2016). H8 kertoo, että tietynlainen aktivismi musiikin saralla on alkanut jo 15-vuotiaana, kun hän rupesi soittamaan eri bändeissä. Heidän bändinsä on kotoisin Riihimäeltä – vaikka ainakin H8 itse on pidempään vaikuttanut Tampereella – mikä vaikutti siihen, että hän ryhtyi jo nuorena järjestelemään keikkoja muillekin bändeille. Jos halusi nähdä joitain keikkoja, piti järjestää itse, sillä Riihimäki on sen verran pieni kaupunki, jossa ei hänen sanojensa mukaan ”paljon tapahtunut”. Aktivismi musiikin parissa toimimista kohtaan on lähtöisin sieltä.

Ei siel paljon tapahdu, et jos halus jotain keikkoja järjestää niin tai jos halus jotain keikkoja nähdä, ni sit piti järjestää ite. Et sinänsä se aktivismi on tullut sieltä. Sieltä käsin, et se on yks parhaista puolista, mitä Riihimäellä on ollut tarjottavana. – H8

Sitä kautta hän ajautui järjestelemään oman bändinsä keikkoja ja myymään niitä. Jossain vaiheessa hän rupesi myymään myös muiden artistien keikkoja, esimerkiksi Pekko Käpin ja Ville Leinosen livekeikkoja. Sitä hän ei omien sanojensa mukaan enää kuitenkaan paljon tee.

Sitä kautta mä ajaudu in järjestämään meijän ensimmäisten bändien keikat ja myymään ne, ja sitä kautta mä oon ajautunut myymään myös muiden artistien keikkoja, mitä mä en nykyään enää niin paljon tee. Jossain vaiheessa mä myin Pekko Käpin ja Leinosen Villen ja tota omien bändien keikkoja muun muassa. – H8

Tietynlainen aktiivisuus ja itse tekeminen on johtanut siihen, että hän on tehnyt sekalaisesti eri asioita musiikin parissa, muun muassa ääniteknikon töitä. Ääniteknikon töiden ja keikkojen järjestelyn lisäksi hän itse myös esiintyi tapahtumissa. Myöhemmin hän meni vielä teknispainotteiseen kouluun, digitaalisen äänen ja kaupallisen musiikin puolelle, parantaakseen omaan osaamistaan alueella, jotta hän voisi esimerkiksi toteuttaa levyntekoprosessin itse, alusta loppuun.

Itse asiassa se, niin ku aktiivisuus ja se ite tekeminen on myös ajanut siihen, et mä oon tehnyt myös niitä ääniteknikon hommia, sit siel ku ite järjesti keikkoja ni usein piti tehdä myös ne ääniteknikon hommat ite, plus esiintyä [naurua] -- mut se niin, ku mä oon koulutukseltani medianomi tuolta Tampereen ammattikorkeakoulusta valmistunut digitaalisen äänen ja kaupallisen musiikin puolelta. Mä menin tommoseen teknispainotteiseen kouluun sen takia et mä halusin nimenomaan vielä parantaa sitä omaa osaamistani sillä teknisellä osa-alueella. Sen takia, et mä pystyn ite toteuttamaan jonkun vaikka levyn tehdä, tehdä ite alusta loppuun.-- – H8

Markkinoijan toimijuus liittyy myöskin bändin etenemiseen uralla. Markkinointi tapahtuu pitkälti somessa, sosiaalisen median sovelluksia käyttäen. Death Hawks –yhtyeellä on Facebook, Instagram, Snapchat, Soundkick ynnä muita käytössä. H8 kertoo, että hän markkinoi joka keikkaa vähintään pari kertaa, sen lisäksi tapahtuman sivulla ja heidän omilla sivuillaan Facebookissa sekä myöskin Instagramissa. Markkinoinnin näkökulmasta tärkeää on saada yhtye ihmisten tietoisuuteen ja viesti verkossa potentiaalisen yleisön löydettäväksi, jotta yleisö myös löytäisi keikalle. Informaatiotulva on sen verran suurta, että se häittää keikkojen löydettävyyttä. H8:n mukaan markkinointi pitää tehdä mahdollisimman lempeällä tavalla, jotta sitä ei koeta luotaantyöntäväksi.

Joo, kyl mä koitan aina ite niin, ku minimissään aina joka keikkaa mainostaa pari kertaa ja eventissä ja meijän omilla sivuilla ja Instagramissa ja väylissä, mitä näitä nyt

onkaan käytössä. Voin mä nyt koittaa luetella: meillä on nyt Facebook, Instagram, Snapchat, Soundkickit ja kaikki nää... Kyl se pitää niin ku saada ihmisten tietoisuuteen ja se on vaan vähän mennyt siihen. Huono puoli siinä, et se niin kun pitää tuoda naaman eteen ihmisille, et ne löytää johonkin paikkoihin. Välttämättä se ite ettiminen ja kaivaminen ei oo se, se informaatiotulva on niin suuri, et siihen ei sit välttämättä jaksu ryhtyä, vähän niin ku heittää se siihen kasvoille, mut se pitää koittaa [naurahtuen] tehdä silleen lempeellä tavalla mun mielestä, ettei tuu sellasta törkeätä fiilistä. – H8

Esiintyvän muusikon positioon liittyy myös suhde yleisöön ja position vaihdos artistista yleisön rooliin. H9 oli ollut katsomassa muun muassa Tähtiporttia ja Death Hawksia.

Joo, kyl mä vähän katoisin sitä, sitä Tähtiporttia katoisin. Se oli hyvä. Se oli aika semmosta huurusta menoa... ja sitten katoiks mä jotain muuta. Katoisin mä sitä Death Hawksia ihan vähä. Sit me lähettiin taas sieltä yöllä pois, ei ehtinyt kauheen pitkään... esim. sitä Ristoa en nähnyt, sitä hänen keikkaansa ollenkaan. – H9

H8 kertoo suhteesta yleisöön, faneihinsa, joita hän näki keikkansa jälkeen. Muun muassa goottihenkinen pariskunta oli tullut kiittämään ja halaamaan. Myös yksi ravintolan henkilökunnasta oli tullut sanomaan, että ”enpä muista, koska olisin odottanut mitään keikkaa näin paljon”. Myös muita ihmisiä oli tullut kiittämään, mutta nämä tapaukset jäivät erityisesti Markkulan mieleen.

Siis tuli nähtyä silloin, ku myöhemmin illalla pääsi sieltä, niin ku hengähtämisen jälkeen ulos ja tälleen, ne ketkä oli viel mestoilla, ni sieltä tuli, no esimerkiksi semmoinen ihan mahtava vähän gootahtava pariskunta tuli halaamaan ja kiittämään kovasti ja sitte yks henkilökuntaa, yksi baarimikko tuli sieltä sanomaan ”et enpä muista, koska olisin odottanut mitään keikkaa näin paljon”, et kiitoksia paljon ja noi oli niin ku mahtavia tapauksia. – H8

H8 erittelee yleisöä 20–40-vuotiaiksi. Hän ei osaa sanoa sen tarkemmin, oliko jakaumaa sukupuolen mukaan. Ainakin heidän keikoillaan tulee naisia ja miehiä tasapuolisesti kiittelemään.

Emmä tiedä, olis sukupuolijakaumaa vai ei, et oliko 50-50 naisia ja miehiä ja oli sellasta 20-40 varmaan kuitenkin jengii. En mä osaa Transseissa sanoo sillee eritellä sen kummemmin, et minkälaista yleisöä oli, mutta mun käsitys on se ja kokemus eli empiirisen tutkimuksen mukaan kyl meille tulee 20-40 miehiä ja naisia kiittelemään kovasti, ihan tasapuolisesti. – H8

Live-esiintyminen saa skenen eläväksi ja esiintymistila toimii tavallaan skenen tai musiikkikulttuurin keskuksena, jossa musiikkityylit ja muusikot voivat olla vuorovaikutuksessa ja johon muusikot, musiikin harrastajat ja muut musiikkialan ihmiset kokoontuvat (Cohen 1999, 241). Loppuillasta H8 istuskeli ja seurusteli muun muassa muiden muusikoiden, kavereiensa kanssa. Toisin sanoen esiintymistila toimi skenen keskuksena, jossa muusikot olivat vuorovaikutuksessa keskenään, erityisesti keikkojen jälkeen, kun suuri osa yleisöstä oli jo lähtenyt.

Loppuiltahan siinä sit, aika iso osa yleisöstä oli jo lähtenyt mutta siel vielä tuli esim Riston kans istuskeltua ja muittenkin kavereiden, Kaleidoboltin tyyppien kaa, hengailtua ja illan dj:n kanssa ja tommosta. Kyllä se siinä sit aika myöhään meni. Mukavissa merkeissä. Tunnelmissa kuitenkin. – H8

Kyseisessä toimijapositionissa painottuu H8:n varsin autonominen taiteilijadiskurssi, taidepuhe ja halu toimia esiintyvänä taiteilijana. Eräs aspekti esiintyvän muusikon positionissa skenessä on bändinä toimiminen ja bändiin liittyvä me-henki, siihen liittyvä puhetapa. H8:lla on tiettyä DIY-henkisyyttä musiikin parissa toimimista kohtaan. Hän tekee myös monialaisesti musiikin parissa töitä, mikä vaikuttaa siihen, että työstä pystyy nauttimaan – ja siitä saadaan palkkaa. Markkinointi määrittää toimijuutta, joka liittyy bändin etenemiseen uralla. Esiintyvän muusikon positioon liittyy myös suhde yleisöön ja hetkittäinen position vaihdos artistista yleisön rooliin. Esiintymistila toimi skenen keskuksena, jossa muusikot ovat vuorovaikutuksessa keskenään.

4.3 Musiikkidiggarin positio – monenlaisen musiikin ystävä

Kolmas toimijuuden kategoria skenessä on musiikkidiggarin positio. Laajasti ottaen voisi käsittää, että musiikkidiggarit ovat yksi faniuden ilmentymistä. Fani-termiä en kuitenkaan käytä, sillä se ei ole relevantti työssäni: informanttini eivät käytä termiä myöskään itsestään eivätkä toisistaan. Sen sijaan ”musiikkidiggarit”, ”musadiggarit” ja ”diggarit” –termit vilahtelevat informanttieni puheessa ajoittain. En itse käyttänyt termiä haastatteluja tehdessäni, joten se on noussut puhtaasti aineistostani. Näin jälkikäteen raporttia kirjoittaessani käytin termiä alkujohdannossa kuvaamaan myös itseäni.

Janne Poikolaisen (2015) esittelemä diggaridiskurssi 1950-luvulta 1970-luvun alkuun kuvasi Musalehden piirissä rock-musiikin aktiiviharrastajia, lähinnä poikia tai nuoria miehiä, jotka käyttivät itsestään ja toisistaan termiä diggarit. Fani- eikä ihailija-termejä käytetty, vaan fanit nähtiin

melkeinpä diggareiden vastakohtina. Omassa aineistossani en huomannut tällaista joko tai – erottelua.

--ja sit vapaa-ajalla just aika paljon musiikista kiinnostunut. Sit sen parissa tulee tosi paljon vietettyä aikaa. Tykkään käydä eri keikoilla ja erinäköstä musiikkia kuunnella ja ihan laidasta laitaan. Se on kyl tosi lähellä sydäntä ja toi oli silleen muutenkin tapahtumana tosi mielenkiintoinen, et siel oli kans tosi monenlaista, et silleen tällaselle musadiggarille oikein otollinen tapahtuma. – H4

H4, yleisön puolen haastateltavani kertoo olevansa vapaa-ajalla musiikista erityisen paljon kiinnostunut: hän viettää paljon aikaa sen parissa, käy keikoilla ja kuuntelee erityylistä musiikkia. Musiikki on hänelle lähellä sydäntä eli hyvinkin merkityksellistä. Tapahtumana Lauantaitranssit oli todella mielenkiintoinen, koska siellä oli monipuolista musiikillista tarjontaa – eli ”musadiggarille oikein otollinen tapahtuma”, kuten hän itse toteaa.

H4 kuvailee itseään ”musadiggariksi”. Toisin sanoen musiikkidiggarin positiossa käydään ”neuvottelua” sukupuolesta. Diggarius ei ole yksinomaan miehistä kulttuurista. H4 ei kutsu itseään erityisesti minkään bändin faniksi vaan käyttää musiikkidiggari-termiä, joka saa monenlaisia määreitä. Onko musadiggari monenlaisen musiikin ystävä? Epäilemättä H4 on myös musiikin aktiiviharrastaja: hän käyttää paljon vapaa-ajastaan musiikin parissa, käy keikoilla ja kuuntelee hyvin erilaisia musiikkityylejä. Myös muut haastateltavani käyttävät paljon ajastaan musiikin parissa, käyvät paljon keikoilla ja kuuntelevat erilaisia musiikkityylejä. Siten näkisin, että nämä ovat musiikkidiggariuteen liittyviä määreitä.

Siel oli aika miesvoittoista mun mielestä, mun mielestä sellasta musadiggaria, pitkätukkasta, mut ei se pitkätukka oo edellytys, mut siel oli aika paljon hiuksia ja partaa, jos näin voi sanoa. – H6

Aineistostani nousee esiin puhetta musiikkidiggariudesta yli kategoriarajojen. Tässä määritelmässä tapahtumanjärjestäjä H6 viittaa yleisöön – ja miksei koko skeneen – musadiggareina.

Musiikkidiggarit saavat myös ulkonäöllisiä ominaisuuksia, mahdollisen pitkähiuksisuuden ja partaisuuden. Hänen mielestään keskimäärin yleisö oli ”miesvoittoista” [toisissa Lauantaitransseissa]. Omasta näkökulmastani katsottuna myös Kolmansien lauantaitranssien yleisö oli keskimäärin enemmän miehistä mutta joukossa oli myös suhteellisen paljon naisia. Samaten pitkähiuksisuutta ja parrakkuutta näkyi Nosturissa ja Elmun Baarissa, kuten myös haastateltavissani.

Aika varmaan sellasta rokkari-osastoa jossain määrin ja en tiedä, mun mielestä hyvä tunnelma, ei ainakaan mitenkään aggressiivista porukkaa, humalatilasta ehkä huolimatta, ja sit ehkä sellasiakin ihmisiä, jotka niin kun saattaa ite soittaa myös bändeis. Mul on sellanen fiilis, et ton tyyppinen musiikki on just myös itse musiikillisten ihmisten, musikaalisten ihmisten. – H1

Muut skenen jäsenet kuvaavat paikalla olijoita ja tunnelmaa rennoksi, rock-henkiseksi. H1 arvelee, että illan musiikkitarjonta on ”musiikillisten ihmisten musiikkia”. Hän lienee oikeassa, sillä kaikki yhdeksän haastateltavaani ovat ainakin jossakin vaiheessa elämäänsä soittaneet jotakin instrumenttia tai keikkailleet bändinsä kanssa. Artistien lisäksi myös tapahtumanjärjestäjät ovat soittaneet bändeissä. Muun muassa H6:n mukaan hän on soittanut satakunta keikkaa harrastusmielessä. Yleisöstä H2:n ja H5:n kanssa tuli puheeksi heidän bändissä soittamisensa. Musiikkidiggariuteen liittyyneen vahvasti kunkin oma musiikillinen tausta – joko harrastuksena tai työnä.

Musiikkidiggari-määritelmään liittyen Death Hawks –yhtyeen H8 kertoo, että illan dj Santtu (Dj Astro) on ”todella innokas musadiggari”, joka pitää Astral Zone –nimistä psykedeelisen musiikin blogia, jossa hän arvioi levyjä. Hän on vanha aktiivi, joka kuvailee paljon keikkoja ja laittaa videoita Youtubeen. Hän käyttää myös nimeä Mika Laakso. Tässä yhteydessä diggarius liittyy musiikilliseen aktiivisuuteen, vahvaan harrastuneisuuteen ja ehkä tietynlaiseen asiantuntemukseen: dj-toimintaan, blogin pitämiseen ja levyarvioihin sekä keikkojen kuvaukseen. H8:n sanoin Dj Astro eli Santtu on musadiggariksikin todella innokas tekemisissään – eli hän on juurikin musiikin aktiivisimpia harrastajia. Käyttäessään musadiggari-termiä voidaanko ajatella, että H8 kuvaisi sillä myös itseään? Ainakin hän on esiintyvänä muusikkona ja jonkinlaisena tapahtumanjärjestäjien konsulttina mukana aktiivisesti marginaalisemman rock-musiikin saralla, myös miksaajana ja järjestämässä tapahtumia.

Myös yleisön ja skenen jäsen H3 mainitsee ”musadiggauksen” eli musiikkisuhteen puhuessaan omista opinnoistaan äänilinjalla. Myös H2 opiskelee äänilinjalla, tosin eri koulussa kuin H3. H3 mainitsee määritelmän itse eli sen, että musiikkidiggaus on tietynlainen musiikkisuhde (vähän niin kuin fanius on tietynlainen affektiivinen suhde). Varsinaisesti termiä musiikkidiggarit hän ei mainitse sen tarkemmin. Hän puhuu kyllä muutenkin yleisluontoisesti diggailusta: ”Paljon kyllä rokkikeikkoja ja rokkibändejä tulee erityyppisiä diggailtua.”

Affektiivisuudessa ollaan kiinnostuneita kiinnittymään tiettyihin ilmiöihin, panostamaan niihin. Affektiivisuus on se taustalla vaikuttava intensiteetti tai energia. Se liittyy siihen, ”miten paljon

asioilla on väliä”. (Grossberg 1992; 1995.) Musiikkidiggaus on tietynlaista affektiivista toimintaa – musiikkisuhde on affektiivinen. Musiikkidiggauksessa intensiteetti voi vaihdella melkein neutraalista hyvinkin affektiiviseen suhtautumistapaan – musiikkisuhteen nimi ei sinänsä kerro affektiivisuuden määrästä.

Joo se [Tähtiportti] ei varmaan jätä ketään kylmäks [naurua]. Koskakohan siitä on siitä on varmaan muutama viikko, ku tää samanen kaveri soitti niiden vinyylin ja tota sit mä olin ihan järkyttynyt. Niist sanoituksista ja sit se tosiaan sano, et nyt ne esiintyy siellä niin, ku livenä niin pääsis kattoo sitä ja emmä siitä nyt ihan älyttömästi innostunut, mut mun mielestä se on niin järkyttävää... ja järkyttäviä niiden ne sanat, mut sit mä ajattelin, et miksei varmaan ihan jännittävä live-esiintyminen ja sit ei oo taas mahista siihen. Ei siinä, et olihan se ihan tosi jees loppujen lopuks. Semmonen tosi omaperäinen ja omalla tyylillä ja se kuuluu siihen niiden juttuun ja ne oudot sanotukset ja vähän erikoinen liverekvisiitta ja sun muu. Kyl mä silleen arvostan, et esiintyjät herättää jotain tunteita. Se ei oo sellasta tavallista massaa tavallaan. Ihan lopputulemana oli ihan tosi hyvä fiilis siitä, et oli kiva päivä. –H4

Musiikkidiggaukseen voi liittyä hyvinkin erilaisia tunteita. H4:n mukaan Tähtiportti ”ei varmaan jätä ketään kylmäksi”: hän oli itse ”järkyttynyt” kuullessaan ensi kertaa bändin musiikkia ja erityisesti sanoituksia. Jälkikäteen hän kuitenkin ajatteli, että voisi olla jännittävä live-esiintyminen tulossa. Tunne muuttui järkytyksestä jännittäväksi, mikä on jo affektiivinen suhtautumistapa kyseiseen bändiin. Loppujen lopuksi hän tykkäsi livevedosta, omaperäisestä tyylistä, oudoista sanoituksista ja liverekvisiitasta. Hänen mukaansa tärkeintä on, että esiintyjät herättävät tunteita – eikä musiikki ole massaa. Tämä liittyy makuunkin. Musiikillisesti H4 ei pidä massamusiikista, mutta pitää sellaisesta, jossa esiintyjät herättävät tunteita.

En pidä itteäni mitenkään musadiggarina... tai silleen. Mun ei oo helppo niin, ku ottaa vaan kamaa kuunteluun. Se vaatii aina jonkun ihmeellisen innostumisen tai linkin tai jonkun, mistä se sit lähtee. – H5

Musiikkidiggari-termi ei ole yksioikoinen. Aineistoni on moniäänistä, ja musiikkidiggariuskkin saa erilaisia määreitä. H5 ei pidä itseään varsinaisesti musadiggarina, vaikka kylläkin tuntuu tuntevan käsitteen, johon hän vertaa itseään. H5 on selvästi harrastuksineen ja musiikinkuuntelutottumustensa perusteella marginaalisen rock-musiikin aktiiviharrastajia, joskin hän itse tuntuu määrittelevän musiikkidiggariuden eri tavalla, tarkemmin. H5:n mukaan musiikkidiggarin on helppo ottaa uutta musiikkia kuunteluun, ja kenties musiikkidiggari myös

kuuntelee paljon eri musiikkia. H5:n haastattelun perusteella hän itsekin kuuntelee monenlaista musiikkia, tosin viime aikoina todella paljon radiota, Radio Helsinkiä. Musiikkidiggari siten kuuntelee paljon uutta musiikkia – ehkä tuon tuostakin – mutta H5 itse vaatii aina jonkin kimmokkeen, ihmeellisen innostumisen, linkin tai jonkin, mistä uuden musiikin kuuntelu sitten lähtee. Musiikkidiggarilta tämä uuden musiikin kuuntelu ilmeisesti luonnistuu helposti.

Pintapuolisesti katottuna siel on tanssijoita, on tuijottajia ja on silmät kiinni tuijottajia ja on sellasia niin ku, on pariskuntia, mikä on mun mielestä hauskaa, jotka on silleen niin ku, nojailee toisiinsa ja kuuntelee vaan ja sit on sellasia kaljanjuojia, diggailijoita, päännököittelijöitä, ja mitäs muuta. – H8

H8:n mukaan heidän keikallaan oli muun muassa ”diggailijoita” eli ilmeisesti yleisöä, joka vain kuunteli ja tykkäili – tekemättä sen erikoisemmin mitään sen suurempaa, mitä olisi voinut kuvailla sen seikkaperäisemmin ulkoapäin. Diggailusta puhuvat myös H4, H3 ja H5 – joista jälkimmäisin ei itse myönnä olevansa musiikkidiggari.

Lawrence Grossberg (1992; 1995) määrittelee fanin henkilöksi, joka on tehnyt affektiivisen panostuksen johonkin, jolla on hänelle merkitystä (mt., 58). Vaikka Grossberg puhuukin faneista, olen määrittänyt position musiikkidiggarin positioksi, joka ei kuitenkaan ole vastakkainen fanin positiolle (vrt. Poikolainen 2015). Molemmissa kyse on kuitenkin affektiivisesta suhtautumistavasta, mutta aste vaihtelee.

Keikalle Lauantaitransseihin on lähdetty tietyn bändin takia, mitä on seurattu kenties jo pidemmän aikaa. Tähän musiikkidiggariuteen liittyy myös muun muassa ”fanikamojen” eli fanituotteiden keräys ja keikkojen vertaaminen aiempiin saman yhtyeen keikkoihin. Osa haastatelluista oli myös paikalla yksinään, mikä korosti entisestään sitä seikkaa, että he olivat paikalla nimenomaan musiikin tähden!

Mä oon sitä Death Hawksia seurannut nyt puolisen vuotta suunnilleen, ja se oli niin, ku se mikä sinne toi. Tyttöystävä muistaakseni näki ton julisteen jossain, jossain keikkapaikalla, ja sit oli viel netistä kattonut myöhemmin tost tilaisuudesta... ja sitä kautta päädyttiin lähtemään yhdessä. – H2

H2 oli seurannut Death Hawksia noin puolisen vuotta ja se oli syy, mikä sai hänet lähtemään Lauantaitransseihin. Hänen tyttöystävänsä oli nähnyt julisteen jollakin keikkapaikalla ja katsonut sen jälkeen vielä internetistä lisätietoa tilaisuudesta. H2 tarkoittaa vielä, että myöskin keikkajulisteella oli oma merkityksensä huomion kiinnittämisestä lähtöaikeisiin.

H2:n ja hänen tyttöystävänsä suhde Death Hawksiin oli affektiivinen; he ovat myös luoneet affektiivisia kytköksiä (Grossberg 1992, 1995) ostamalla muun muassa fanituotteita. H2 kertoo, että he eivät tällä kertaa ostaneet mitään, sillä edellisellä Death Hawksin keikalla he ostivat kaikki levyt ja laukun, niin ei nyt ollut enää tarvetta lisätavaralle. Fanituotteiden oston lisäksi he ovat aktiivisesti seuranneet bändin edesottamuksia.

Mä ite tykkäsin keikasta tosi paljon... oli ihan hyvä, oltiin siin edessä ja oli silleen ihan hyvä meininki... et ainoo mikä mua ehkä häiritsi itte siinä, et sie oli valot koko ajan siel ylhääl edes, tavallaan ne etuvalot päällä. Koko ajan päällä, et se ehkä latisti sitä tunnelmaa verrattuna noihin Death Hawksin aikasempiin keikkoihin. – H2

H2:lla on affektiivinen suhde Death Hawks –yhtyeeseen. Siitä huolimatta ja ehkä juuri sen vuoksi kuuluu myös kriittisiä äänenpainoja hänen suunnaltaan. H2 vertailee bändin keikkoja sen aiempiin vastaaviin. Hän muun muassa kritisoi sitä, että etuvalot olivat Death Hawksin keikan aikana koko ajan päällä. Se kuulemma latisti tunnelmaa verrattuna aiempiin yhtyeen keikkoihin. Siitä huolimatta hän tykkäsi keikasta todella paljon. H2 on haastateltavistani keskimääräistä kriittisempi musiikkidiggari. Hänen musiikkidiggariuteensa tai fanitoimintaansa liittyy kriittisyys yhtälailla kuin ihailu. Hän kykenee erottelemaan ihailun kohteensa sen negatiivisista puolista ja säilyttämään kriittisen suhtautumisen ihailustaan huolimatta.

Yleisluontoisesti minua kiinnosti tietää, mitä kautta skenen jäsenet olivat löytäneet niinkin liikkuvaan tapahtumaan kuin Lauantaitransseihin paikalle. H2 tyttöystävineen sekä H1 olivat tulleet ensisijaisesti Death Hawksin takia, mitä molemmat olivat seuranneet jo pidemmän aikaa. Heidän suhteensa bändiin oli siten affektiivinen. He olivat luoneet affektiivisia kytköksiä tullessaan katsomaan erityisesti suosikkibändiään. H1 mainitsee heti kättelyssä myös Tähtiportin, Kaleidoboltin sekä Garden of Wormin, joista viimeisimpään eli illan ensimmäiseen esiintyjiin hän ei ehtinyt paikalle. H4 kertoo, että hänen kaverinsa ilmoitti ensimmäisenä, että hän haluaa lähteä Lauantaitransseihin. H4 itse oli tutustunut Kaleidobolttiin aiemmin ja oli ollut heidän keikoillaankin – bändiin H4:llä oli toisin sanoen affektiivinen suhde. Hänen kaverinsa mieleen olivat Sara ja Tähtiportti. He päättivät lähteä yhdessä tapahtumaan, jonka olivat löytäneet internetin kautta. Merkityksellisiä tekijöitä tapahtumaan osallistumisessa olivat myös kaverit ja kanavana internet.

H3 huomion veivät Tähtiportti sekä Räjäyttäjät, jotka hän on molemmat nähnyt aikaisemminkin. Myös Death Hawks kiinnosti. Kun Räjäyttäjät perui keikkansa, tilalle tuli muun muassa Risto, jonka näkeminen H3:n mukaan on aina piristävää. H3:n suhde Ristoon oli siten affektiivinen, piristävä. H3 tuli Lauantaitransseihin paikalle bändien eli musiikin takia. Hän oli paikalla yksinään,

mikä entisestään korostaa musiikin tärkeyttä. Yksin paikalla oli myös H1. H5:n mielestä tapahtumassa oli alun alkaenkin ”hyvä kattaus” yhtyeitä. Häntä kiinnostivat Räjäyttäjien lisäksi erityisesti Tähtiportti ja Risto. Huomionarvoista on, että Lauantaitransseissa oli monta bändiä, joita H5 ei ollut ikinä nähnyt liveinä. H3:n ja H5:n mukaan paikalla oli ”hyvä kattaus” eri yhtyeitä; he eivät maininneet mitään yhtä tiettyä bändiä, joka olisi vienyt huomion. Myös H1 mainitsee monta bändiä, ja lopulta kaikki innostuivat useammasta yhtyeestä. Ehkä musiikkidiggaukselle on tyypillistä, että tykätään, toisin sanoen ”diggaillaan” useampaa bändiä.

Mä olin varmaan aika edessä kaikilla, paitsi Talmud Beachissa, mutta tota, tota. Kyl mä yleensä tykkään silleen olla aika lähellä lavaa, lähellä bändiä, jos on matala lava ja tykkään sellasesta intimiteetistä, et miks mä ylipäättään käyn kattomassa livekonsertteja ja –keikkoja. Kyl mulle yleensä aika olennaista on myös joku semmonen fyysinen, fyysinen taso. Sehän vähän niin, ku riippuu sitten vähän illasta ja fiiliksestä, et ku täällä toi keikkakulttuuri kuitenkin on yleensä aika passiivista ja ihmiset joraa enemmän jossain reiveissä ja muualla, et tanssikulttuuri rock-keikalla on vähän sellasta kyllä-sitä-tapahtuu. -- Se riippuu tosi paljon bändistä. Itelleni joku semmonen tärkeä bändi, jonka biisejä tuntee ja jonka musan tuntee etukäteen, niin, niin, kyl mä sit usein tykkään myös elää kehoni kautta aktiivisesti sen keikka-aktin läpi. Sillen, et kyl mä jotain hytkyn siel yleensä. – H3

Useampi skenen jäsen kertoi ”hytkeyvänsä”, heiluvansa mukana tai vähän ”jorailevansa” keikkojen aikana. H3 avaa suhdetta kehollisuuteensa liveaktien aikana. Hän pitää siitä, että on lähellä lavaa, bändiä, ja siitä intimiteetistä, mikä keikalla on. Se on syy siihen, miksi hän ylipäättään käy katsomassa livekonsertteja ja –keikkoja – fyysinen taso. Rock-keikoilla tanssikulttuuri ei ole niin tavanomaista mutta kuten H3 sanoo, ”sitä tapahtuu”. Jos on hänelle itselleen tärkeä bändi ja tuntee musiikin etukäteen, hän tykkää elää kehonsa kautta aktiivisesti keikan aikana. Toisin sanoen kehollinen aspekti on läsnä myös rock-keikoilla, vaikka tanssikulttuuri onkin usein hillitympää.

Esimerkiks sen Tähtiportin jälkeen tuli Talmud Beach, se oli ihan ku balsamia tavallaan. Se oli niin kilttiä ja sellasta sulosta tavallaan ja sellasta jotenkin. Se oli kiva. – H5

Tavallaan varsinkin niitten [Talmud Beach] vedon aikana, jotenkin se kokonaisuus ne valot ja kaikki niitten kledjut ja se musa tavallaan se oli jotenkin tosi retroa ja nostalgista mun mielestä. Sit siihen uppoutui, ku johonkin leffaan tai silleen, et silleen

vaan meni jotenkin fiilisteli vähän silt kantilta, sitä hommaa ja vähän toipu siitä Tähtiportista. – H5

Sitä mä just fiilailin siin [Death Hawksin] keikal tosi paljon, et miten tuntu, no mä olin ihan toki sit myös niitten solistista tosi vaikuttunut. Pikku Prinssi ja jotenkin ja ihan mahtava tyyppi.-- – H5

H5 kuvaa lennokkaasti tunnelmiaan keikkojen aikana: Talmud Beach oli kuin balsamia, kilttiä ja suloista, rankemman Tähtiportin jälkeen, mistä joutui toipumaan. Hänen mielestään kokonaisuus, musiikin lisäksi vaatteet ja valot, olivat nostalgisia, retroa. Livekeikkaan uppoutui kuin elokuvaan. Toisaalta Death Hawksin solisti kirvoitti mielikuvan Pikku Prinssistä. Mielikuvat ovat värikkäitä.

Siis tykkäsin kyl tosi paljon, että must tuntuu, et täs viime aikoina on ihan hyviä bändejä käynyt kattomas, mut ne ei oo vaan jotenkin ne keikat ei oo olleet niin hyviä, et nyt niin ku , et nyt jotenkin nää kaikki kolme, mitä mä katoin eli Kaleidobolt, Tähtiportti ja Death Hawks oli kyl kaikki tosi hyviä ja jotenkin en tiedä, lavalla läsnäolo oli jotakin jotain hyvin, hyvin viehättävää ja miellyttävää. Kyllä. – H1

H1 nautti selvästi illan musiikkitarjonnasta, ja hän korosti erityisesti esiintyjien läsnäoloa lavalla, sen viehättävyyttä ja miellyttävyyttä. Tässä yhteydessä voisi kenties puhua jonkinlaisesta lavakarismasta, joka mielestäni kaikilla kyseessä olevilla bändeillä on kuitenkin varsin erilainen keskenään. H1:n kuvaukset keikkatunnelmista ovat maltillisempia kuin esimerkiksi H5:n.

On silleen, et se [Tähtiportin keikka] just heitteli aika paljon välil jopa silleen tosi kuumottavaa ja sellasta, niin ku uhkaavaa se meininki ja sit oli jotenki kyl mä itse asias muistan. Mä lähetin Periscope-lähetyksen siitä jossain vaihees, mikä oli tosi hauskaa. Just siin näky se, et siin oli kuitenkin just vähä väljää siinä edessä ja sit se meininki silleen hauskaa ja tota ni. Kyl mä jonkun verran sit kans, emmä nyt muista, et mitä mä nyt just mietin, mut tai silleen niin, ku sitä tilannetta tässä maailmankaikkeudessa jotenkin silleen niin ku fiilistelin. Olin just silleen, et mietin jotenkin, mietin kaikkii muita ihmisiä, mikähän niiden tarina ja agenda ja meininki on, et miks ne on tuolla ja kaikkee tollasta. Kyl siin niin ku... se oli aika sellanen niin, ku pläjäys ja otin sen aika sellasena teoksena kyllä vastaan tai silleen. Varmaan siin tuli kelailtua aika paljon kaikkee-- – H5

Sosiaalinen media oli jonkin verran edustettuna Lauantaitransseissa. H5 lähetti Periscope-lähetyksen kesken Tähtiportin keikan. Videopätkä jäi palveluun katsottavaksi 24 tunniksi, ja

toisessa päässä oli keikalta kotiin jääneitä kavereita katsomassa. H5:n mukaan tunnelma keikalla oli hauska, ja hän myös jäi pohdiskelemaan ympärillään olevia ihmisiä ja maailmaa keikan aikana. Hän kutsuu Tähtiportin keikkaa ”pläjäykseksi” ja kertoo ottaneensa keikan ”teoksena” vastaan. H5:n mielestä Tähtiportin keikalla oli ”kuumottava ja uhkaava meininki”. Muuten sosiaalinen media oli läsnä H4:n ottaessa videoita keikoilta. Hän kertoi ladanneensa livevideoita Instagramiin, tosin vasta seuraavana päivänä. Hän kertoi pitävänsä Instagramissa ikään kuin musiikkipäiväkirjaa.

Yksi aineistostani noussut seikka on undergroundimman (UG) musiikin kuuntelu. Esimerkiksi H5 ei kuuntele sliipattua tai kliinistä musiikkia, joka on tekemällä tehtyä, tuotteeksi.

Mä en mielellään kuuntele sellasta niin kun sliipattua ja kliinistä tai sellasta, jota pidän jotenkin tekemällä tehtynä tai jotenkin sellasena niin, kun et se on vaan tehty jotain varten tai sellaseks vähän tuotteeks. Silleen, et aika paljon tulee fiilisteltyä kaikkii kyl noit vähän UG:mpia juttuja ehkä.. kaikkee siistii, kaikkee uudenlaista... Eilen mä kuuntelin semmost bändii ku Seremonia, sit tota nii mä oon kuunnellut Jukka Nousiaisen uutta, mä oon kuunnellut, ja sit tota ni, mä oon kuunnellut tosi paljon radioo [Radio Helsinkiä] viime aikoina. – H5

H5 kertoo ”fiilistelevänsä” paljon kaikkea UG:mpia juttuja eli undergroundia, uudenlaista UG-musiikkia. Hän mainitsee Suomi-UG-bändejä. Hän on kuunnellut Seremoniaa, jossa Death Hawksin H8 myös vaikuttaa ja jonka levyjä H8 on ollut miksailemassa. Seremonia-yhtyeen on perustanut Ville Pirinen, jonka taidetta Lauantaitranssien julisteet ovat ja joka on keksinyt Lauantaitranssien nimen. Seremonia on myös soittanut ensimmäisissä Lauantaitransseissa.

H5 on kuunnellut myös muun muassa Jukka Nousiaista, joka soolouransa lisäksi vaikuttaa muun muassa Räjättyäjissä – joiden keikka Lauantaitransseissa peruuntui Jukan sairastuttua. Lisäksi H5 kertoo kuuntelevansa myös paljon Radio Helsinkiä. H5 on ainoa, joka mainitsee kuuntelevansa radiota.

H5 tekee erontekoa sliipattuun ja kliiniseen musiikkiin, sellaiseen joka tuntuu tekemällä tehdyttä – tuotteelta. Tämä liittyy populaarimusiikin autenttisuusdiskurssiin (ks. esim. Frith 1988; 1998; Moore 2002; Anttila 2009). Tietyllä tavalla H5 tekee eron kaupallisen tuotteen ja muun musiikin välille. Radio Helsinki ei kuitenkaan edusta hänelle ”tuotetta”. Tosin en kysynyt sen tarkemmin, mitä ohjelmia hän Radio Helsingistä kuuntelee.

Ehkä viimesen parin vuoden aikana ostanut lähinnä sellasia levyjä, jotka on ollut jotenkin erityisen tärkeitä tai joita ei ehkä oo edes kirjastossa tai on halunnut jotenkin

tukea sitä artistia, joten aika paljon sellasta suomi-UG:tä, käytännössä ja aika paljon vinyyliä ja kasettia. En mä kyllä CD:itä oo kyllä ihan vast'ikään ostellut. – H3

H3:n makumieltymyksiin liittyy myöskin suomi-UG, kuten H5:n. Hän kertoo suosineensa erityisesti vinyyli- ja kasettijulkaisuja. Sen sijaan H2 kertoo keräilevänsä cd-levyjä; myös H1 ja H4 suosivat CD-levyjä, sillä H1:lle vinyyliä keräily olisi liian kallista ja H4:lle CD-levyt edustavat lapsuuden formaattia.

Voi sanoa, et oon tosi kaikkiruokanen, et ehkä täs viimesen vuoden aikana se on ollut enemmän tällasta doom, sludge-painotteista, vähän sellasta metallimpaa mut sit on kaikkee niin, ku myös sellasta indietä, hipsterimusiikkia, kaikennäköstä, et aika filispohjalta, et jos löytyy joku hyvä niin ei se genre mitenkään sitä rajota. Ihan niin ku avoimin mielin suhtaudun kaikkeen musiikkiin. – H4

H4:n puheesta nousee kaikkiruokaisuus (vrt. Peterson & Kern 1996). H4 painottaa olevansa todella kaikkiruokainen musiikin suhteen. Hän kuuntelee musiikkia genrerajoista piittaamatta. Viime aikoina hän on kuunnellut keskimääräisesti vähän metallimpaa rock-musiikkia. Hän sanoo suhtautuvansa kaikkeen musiikkiin avoimin mielin, ainakin kun puhutaan marginaalisemman musiikin kontekstissa. Kiinnostavaa onkin, millaisesta musiikista hän ei pidä tai mitä hän ei kuuntele. Kielteinen suhtautuminen johonkin maun kohteeseen, esimerkiksi musiikkityyliin, voi kertoa jopa enemmän ihmisestä kuin musiikkityylistä pitäminen (Bourdieu 1984, 56–57).

No, sen voin sanoa et en kuuntele mitään radiokanavia. Mä oon yleensä ihan pihalla näistä viimeisistä listahiteistä. Et se on ehkä semmonen oma heikkous. Et en kyl missään musavisas pärjäis, ja aika silleen aikasemmin en hirveesti suomalaistakaan mut nyt on sit löytynyt näitä pienempiä uusia bändejä, mut ehkä just nää listahitit ja tosi semmonen kaupallinen musa ei sitte uppoo. Mitäköhän muuta, en nyt hirveesti mitään klassistakaan vois sanoa kuluttavani. – H4

Warden, Wrightin & Gayo-Calin (2008, 148–165) mukaan kaikkiruokaisuutta tutkittaessa erityisesti kaikkiruokaisten ei-tykkäämiset kertovat paradoksaalisesti paljon: ne ovat olennaisia erottautumisprosesseissa. H4 kertoo, ettei kuuntele radiota lainkaan tai ole tietoinen uusimmista listahiteistä. Aiemmin hän ei ole kuunnellut niin paljon suomalaista musiikkia, mutta viime aikoina hän on löytänyt uusia, pienempiä bändejä – kuten esimerkiksi Lauantaitranssien Kaleidoboltin. Listahitit ja todella kaupallinen musiikki eivät tee vaikutusta. Myöskään klassista musiikkia hän ei juurikaan sano kuluttavansa. Hän myös kertoo, ettei ole erityisen innostunut myöskään

suomirapistä, sen sijaan punkista kyllä. Kaupallinen musiikki tai listahitit eivät vastaa H5:n tai H4:n makumieltymyksiin – ymmärtääkseni eivät myöskään H1:n tai H3:n mieltymyksiin.

Kesäks on vaikka mitä suunnitelmia. Hmm. Tuskaan menossa kattomaan Ghostia, ja Musee menossa kattomaan, ja Queenia ja Black Sabbathia ja vaikka mitä. Sitte aikasempina vuosina just kaikkia Kissiä, Aerosmithiä, Guns&Rosesia, tommosta -80-70 –luvun isoja rockbändejä. – H2

H2:n maku on rockhenkinen; hän on käynyt keikoilla katsomassa paljon 70–80-luvun suuria rockbändejä. H2:n maku vaikuttaisi poikkeavan jossakin määrin muiden makumieltymyksistä: häneen uppoaa valtavirtaisempikin rock. Joka tapauksessa Lauantaitransseissa hän oli tyttöystävänsä kanssa katsomassa erityisesti psykedeelisen rock –musiikin yhtyettä Death Hawksia. Hänelle positiivinen yllätys oli blues-rock –poppoo Talmud Beach. Illan musiikkitarjonnassa löytyy kuitenkin yhtäläisyyksiä makumieltymyksissä muiden kanssa.

Mun mielestä, jos nyt tommonen yleiskommentti, niin siis ihanaa et tällasia tapahtumia on, koska siis niin, ku joo totta kai voi mennä yksittäisten bändien keikoille ja erityisesti kun on tällanen nuukailija nykyään, se on kiva, ku kohtuuhintaan pääsee näkemään monta hyvää bändiä ja just sellasia ehkä vähän kuitenkin niin kun UG:mpia sillä tavalla, että mä sanoin siellä lauantaina tupareissakin ”niin, mihin keikalle sä oot menossa?”, ”no Death Hawksia ja Tähtiporttia ja sellasta”, kukaan ei melkein tiennyt, et kuitenkin nähdään niin kun tai et se Alt Agency noita oikeesti järjestää niin, näitä niin on kyllä tosi jees. Pääsee näkemään livenä, niitäkin bändejä. – H1

H1 mainitsee myöskin ”UG:n” tapahtuman yhteydessä. Hän on mielissään siitä, että tällaisia tapahtumia järjestetään, missä on monta bändiä, ”vähän UG:mpia”, samalla kertaa keikalla. Hän oli katsomassa erityisesti Death Hawksia ja Tähtiporttia. Hän on siten myös marginaalimusiikin ystäviä. Skenen jäsenet yleisössä torjuvat eniten kaupallista ja kliinistä musiikkia, ja ovat kiinnostuneimpia marginaalisemmasta rock-musiikista.

Tekevätkö skenen jäsenet affektiivisuuden perusteella eroa meihin ja muihin? Siltä ei vaikuta, vaikkakin kukin skenen jäsen on luonut affektiivisia kytköksiä tullessaan tapahtumaan, sitä järjestäessään tai siellä esiintyen. H5 kokoaa ajatuksen sanoiksi: hän voisi lähteä ”ihan kenen tahansa kanssa Lauantaitransseihin”. Vaikuttaisi siltä, että skenelle on tyypillistä, että erontekoja suhteessa muihin ei haluta tehdä.

Niin, no tota ni kyl ihan kenen kaa vaan [voisin lähteä Lauauntaitransseihin] tai silleen, et tosi mielenkiintoinen ilta, hiton hyvät bändit ja hyvä toteutus tai en tiedä, ne keikat kuitenkin alko koko ajan ihan silleen putkeen, et siin pysty silleen, oli ihan festarimeininki, et pysty keskittyyn vaan siihen, et nyt katotaan muuten keikkoi. Se emmä tiedä, ihan kenen kaa vaan. – H5

Kolmas toimijapositio skenessä on musiikkidiggarin positio. Haastateltavani käyttävät puheessaan itsestään, toisistaan ja musiikkisuhteestaan musiikkidiggarin-, musadiggarin- ja diggaus-termejä. Haastateltavani käyttävät paljon ajastaan musiikin parissa, käyvät paljon keikoilla ja kuuntelevat erilaisia musiikkityylejä. Musiikkidiggarin-positiossa käydään ”neuvottelua” sukupuolesta. Musiikkidiggarit saavat ulkonäöllisiä piirteitä: pitkähiuksisuuden ja partaisuuden. H1 kuvailee tapahtuman musiikkitarjontaa ”musiikillisten ihmisten” musiikiksi. Musiikkidiggarit lienevät musiikin aktiiviharrastajia. Musiikkidiggaus on musiikkisuhde, affektiivinen suhtautumistapa. Aineistoni on moniäänistä: H5 ei koe itseään musiikkidiggariksi, koska musiikkidiggarin on ”helppo ottaa uutta musiikkia kuunteluun”.

Fanituotteiden keräys, bändien edesottamusten seuraaminen ja keikkojen vertailu edellisiin keikkoihin liittyvät tähän toimijapositioon. Osa haastateltavista oli paikalla yksinään, musiikin tähden. H2 on kriittisempi musiikkidiggarin: hänen musiikkidiggariteensa tai fanitoimintaansa liittyy kriittisyys yhtälailla kuin ihailu. Fyysinen puoli on se syy, miksi H3 käy keikoilla. Kehollinen aspekti on läsnä myös rock-keikoilla. Haastateltavien kuvaukset keikkakokemuksista ovat värikkäitä: ”kuin balsamia”. Sosiaalinen media oli läsnä keikoilla Periscope-lähetyksenä ja Instagram-videoina.

Haastateltavieni puheesta nousi populaarimusiikin autenttisuuskurssi ja underground-musiikin kuuntelu. Haastateltavani suosivat kaikkia formaatteja, CD-levyjä, C-kasetteja ja vinyylejä, henkilöstä riippuen. Haastateltavieni puheesta nousi ”kaikkiruokaisuuden” teemoja. Erityisesti H4 mainitsi olevansa ”kaikkiruokainen” musiikin suhteen. Kaikkiruokaisuutta tutkittaessa henkilöiden ei-tykkäämiset kertovat paljon ja ovat olennaisia erottautumisprosesseissa. Vaikuttaisi siltä, että skenelle on tyypillistä, että erontekoja suhteessa muihin, esimerkiksi affektiivisuuden perusteella, ei haluta tehdä.

4.4 Kuva-analyysi

-- ja sit tosiaan se Ville Pirinen, ku se on tehnyt tota graffaa ja joka keksi ton nimen sitten. Se oli vähän sellanen läppä ja sit se oli sillai, et täähän on tosi hauska ja hyvä nimi, ja sit sillä on menty. – H6

Ville Pirinen on keksinyt nimen ja suunnitellut graafisen ilmeen Lauantaitransseille.

Lauantaitranssien nimen ja grafiikan voi nähdä viittaavan vuosina 1971–1985 Suomen televisiossa esitettyyn, Mainostelevisiion tuottamaan hyvinkin suosittuun musiikkiohjelmaan Lauantaitansseihin. Ohjelma käsitti vaihtuvien artistien musiikkiesityksiä sekä yleisönä olleita tanssijoita, jotka olivat niin sanottuja tavallisia ihmisiä. Lauantaitanssien pitkäaikaisin ja tunnetuin juontaja oli Heikki Hietamies, joka juonsi vuosina 1976–1985. (Wikipedia 2017d.) Lauantaitranssien graafinen ilme on selkeästi Lauantaitanssit-kuvastoa. Kaikissa kuvissa on Heikki Hietamies, osassa tanssijoiden kanssa.

Transsi on puolitajuinen tila, jolle on tunnusomaista, että tällöin ihminen ei vastaa ulkoisiin ärsykkeisiin. Tyypillisesti se on hypnoosin aikaansaama. Englanninkielinen sana trance viittaa myös elektroniseen tanssimusiikkityyliin, jolle on ominaista hypnoottiset rytmit ja äänet. (Oxford Dictionary 2018b.) Kaikissa kuvissa Hietaniemen silmiä ja silmälaseja on muokattu erikoisen, psykedeelistä visuaalista tyyliä tavoittelevan vaikutelman aikaansaamiseksi. Ensimmäisten Lauantaitranssien julisteessa on myös keltainen spiraali taustalla.

Toisien Lauantaitranssien julisteessa päähenkilömiehellä on otsassa niin sanottu kolmas silmä tai otsachakra (kuudes chakra), jonka sanotaan olevan portti jumalallisiin maailmoihin sekä selvänäköisyyteen. Kolmannen silmän sanotaan vastaavan intuitiosta, unista, psyykestä ja mahdollisesti toisiin todellisuuksiin matkustamisesta. Kolmatta silmää sanotaan myös sielun asuinsijaksi.

Turun Lauantaitranssien kuvassa on kukkamaljakko ja erikoinen keltainen verkkomainen kuvio taustalla. Kuvissa on yleisesti ottaen jonkin verran psykedelian tuntua ja läpinäkyvyyttä. Taustat ja hypnoottiset lasit heijastavat valoa melko pimeässäkin.

Kuvien päähenkilömiehellä on puku päällä ja kravatti kaulassa. Kuvat ovat retrohenkisiä ja selkeästi kierrätettyä materiaalia. Retro on historiasuhteen hyödyntämistä. Retrovaatio-käsitteellä tarkoitetaan menneisyyttä koskevaa tietoa hyödyntävää innovaatiota. (Suominen & Sivula 2012.)

Retro-termiä on käytetty myös paljon epämääräisemmin kuvaamaan melkein mitä tahansa, joka liittyy populaarikulttuurin suhteellisen hiljattaiseen menneisyyteen (Reynolds 2011, xii – xiii).

Lauantaitranssien kuvat ovat pastissihenkisiä. Pastissi on tietyssä merkityksessään mukaelma. Se pyrkii jäljittelemään yhtä tai useampaa tunnettua teosta tai tyyliä. (Wikipedia 2018e.) Tässä yhteydessä kuvat ovat pastisseja Lauantaitansseille. Jo teoksen nimen – Lauantaitranssien – perusteella voi päätellä viittaussuhteita ja sitä, että kyse on vanhan jäljittelystä, retrosta. Kuvat viittaavat 70–80 –luvun kuviin, joita on käytetty töiden pohjina.

Kuvat saattavat herättää katsojassa muistoja Lauantaitanssit-televisio-ohjelmasta ja tanssiin ja sen aikaiseen television katseluun liittyvästä yhteisöllisyyden kokemuksesta. Toisaalta moni nuorempi katsoja ei välttämättä tunnista kuvan viittauksia. Itse henkilökohtaisesti en ollut vielä syntynytäkään, kun ohjelma oli jo lopetettu. Toisaalta myöhemmin syntyneenäkin olen ollut tietoinen ohjelman olemassaolosta, jolla on ollut ilmeisen vahva asema suomalaisessa televisiossa ja musiikkiohjelmien saralla. Kuvan tekijä Ville Pirinen on syntynyt vuonna 1973, joten ikäluokkansa perusteella voisi vain arvella, että hänelle ohjelma on mahdollisesti ollut tutumpi jo lapsuudesta.

Toisien Lauantaitranssien julisteissa on taustan valokuvana hieman jo ikääntyneitä tanssijoita. Myös ensimmäisessä kuvassa on tanssijoita taustalla. Naisia ja miehiä, molempia, näkyy taustalla tanssijoina. Valokuvia on muokattu ja niihin on lisätty graafisia elementtejä, kuten hypnoottiset linssit silmälasien päälle. Kuvien taustoilla on häilyviä hahmoja. Taustat ovat kirkkaan punaisia, oransseja tai kellertäviä.

Lauantaitranssit-tapahtuman konsepti muodostuu muun muassa nimestä ja visuaalisesta ilmeestä. Lauantaitranssit viittaa Lauantaitansseihin, lauantaipäivänä järjestettyyn tanssitilaisuuteen, sekä hypnoottisluonteiseen transsitilaan – mikä näkyy kuvamateriaaleistakin. Nämä yhdistettynä psykedeelissävytteiseen musiikkiin ja Alt Agencyn & Managementin järjestämään tapahtumaan yhdessä muodostavat Lauantaitransseille konseptin.



Ensimmäiset Lauantaitranssit.



Toiset Lauantaitranssit.



Turun Lauantaitranssit.



Kolmannet Lauantaitranssit.

5 Päätelmät

Tutkimukseni tarkoituksena oli hahmotella, millaisesta skenestä on kyse. Yksi keskeisistä tutkimuskysymyksistä oli, millaisia toimijapositioita skenen sisällä ilmenee. Olennaista oli myös se, miten skenen jäsenet määrittelevät itseään – myös suhteessa toisiinsa. Näihin kysymyksiin hain vastausta muun muassa muodostamalla erilaisia kategorioita. Työssäni tarkastelin myös musiikkimakuun ja kaikkiruokaisuuteen liittyviä kysymyksiä.

Yksi keskeisimmistä johtopäätöksistä on se, että skene on liikkuva monella tapaa. Skenellä ei ole varsinaista kotipaikkaa, sillä se on muuttuva. Skenen taustaryhmän ja ohjelmatoimiston kotipaikka oli Tampere. Myös useamman artistin kotikaupunki oli Tampere. Lauantaitranssit-tapahtuman varsinainen ydin sijaitsi kuitenkin eteläisessä Helsingissä, Elmun Baarissa ja Nosturissa. Lauantaitranssit järjestettiin useassa eri paikassa, Helsingin Ääniwallissa ja Turun Gongissa. Konseptina oli muuttua, uudistua vähän joka kerta. Jatkuvuutta Lauantaitranssit-konseptiin toivat ohjelmatoimisto tamperelaisine yhteisöineen ja teemana psykedelia, psykedeelinen musiikkitarjonta ja visuaalinen materiaali – visuaalit ja julisteet. Yleisö, tapahtumapaikat, yhteistyökumppanit ja artistit vaihtuivat tapahtuman mukaan.

Jaoin skenen jäsenet haastattelujen perusteella eri toimijapositioihin. Positioita olivat tapahtumanjärjestäjän positio, esiintyvän muusikon eli artistin positio sekä musiikkidiggarin positio, joka on ikään kuin fanin positio. Nämä kolme positiota yhdessä muodostivat työssäni skenen toimijapositiot. Näkisin kuitenkin, että musiikkidiggarius on toimijapositioita yhdistävä piirre, ja nimesinkin skenen musiikkidiggarien skeneksi. Toisin sanoen musiikkidiggarin positio olisi myös yläkäsite muille positioille.

Skene oli arviolta 20–40 –vuotiaiden skene. Skene oli miesvoittoinen, tosin suhteellisen paljon naisiakin oli mukana. Tosin tapahtumanjärjestäjät olivat miehiä, kuten tällä kertaa myös kaikki artistit. Skene sai myös ulkonäöllisistä piirteitä: ”Rentoja rokkityyppejä!” ”Siel oli aika paljon hiuksia ja partaa, jos näin voi sanoa.” Skene oli ”musiikillisten ihmisten” skene. Toisin sanoen sekä tapahtumanjärjestäjillä että yleisönkin edustajilla (artistien lisäksi) oli erityisen paljon musiikillisia harrastuksia, opiskeluja tai töitä.

Skene oli kaikkiruokaisten skene. Musiikkimaun kaikkiruokaisuudesta puhuttaessa tässä skenessä sillä tarkoitettiin erityisesti monien eri musiikkityylien ”tykkäämistä” ja kuuntelua.

Kaikkiruokaisuutta analysoitaessa oleellista oli kunkin skenen jäsenen oma henkilökohtainen musiikkimaku, rajoineen ja ei-tykkäämisineen.

5.1 Skenen rakentuminen

Hahmottelin työssäni skeneä, mutta käytin skenen käsitettä hieman eri merkityksessä kuin perinteisesti, metodisena käsitteenä, vuorovaikutuksen kuvaajana. Aineistostani nousi esiin asioita, joita voin jäsentä ja tarkastella skenen käsitteen kautta. Kahn-Harris (2007, 21) määrittelee skeneen kuulumisen kokonaisvaltaisesti. Hän väittää alustavasti, että kaikki musiikillinen ja musiikkiin liittyvä toiminta on skenen tai skenejen sisäistä toimintaa. Toisin sanoen skenen jäsen ei välttämättä identifioitu itse skenen jäseneksi – vaikka tutkimuksellisessa mielessä sitä olisikin. Tutkimani skenen jäsenet eivät myöskään tunnustaneet avoimesti kuuluvansa mihinkään skeneen. Ennakkokäsitysteni valossa en asiaa kysynytään kuin yhdeltä informantiltani, joka kielsi jyrkästi kuuluvansa mihinkään skeneen: H4 kertoi enemminkin ”pomppivansa musiikkityylistä toiseen”. Myöskin skenen kieltäminen voi toimia yhdistävänä tekijänä skenessä.

Ehkäpä tämä on myös merkki uudenlaisen skenen tulosta (ks. Bennett, Shank ja Toynbee 2006, 2), missä erotteluilla ei ole niin suurta merkitystä. Kukin voi pitää siitä musiikista, mistä itse tykkää – ja koostaa oman henkilökohtaisen menun, kattauksen. Niin sanottu kaikkiruokaisuus (omnivore) on tullut jäädäkseen (ks. Peterson & Kern 1996).

Skenen jäsenet eivät suoranaisesti jakaneet itseään meihin ja muihin: he eivät tehneet varsinaista eroa ympäröivään todellisuuteen, jos vertaa esimerkiksi moniin faniryhmiin (ks. Rautiainen-Keskustalo 2013, 325–326). Siinä mielessä skene oli avoin kaikille tulijoille – pääsymaksun hinnalla. Kuten Kotarba, Fackler ja Nowotny (2009, 310–333) toteavat, osallistuminen skeneen on vapaaehtoista ja pääsy on julkista, ”yleisesti saatavilla”, satunnaisesti sisäänpääsymaksun hinnalla. Kuten H5 asian ilmaisi, hän voisi lähteä ihan kenen tahansa kanssa Lauantaitransseihin – hän oli tietyllä tavalla kaikkiruokainen Lauantaitranssit-seuran suhteen.

Niin, no tota ni kyl ihan kenen kaa vaan [voisi lähteä Lauantaitransseihin], tai silleen, et tosi mielenkiintonen ilta, hiton hyvät bändit ja hyvä toteutus tai en tiedä, ne keikat kuitenkin alko koko ajan ihan silleen putkeen, et siin pysty silleen, oli ihan festarimeininki, et pysty keskittyyn vaan siihen, et nyt katotaan muuten keikkoi. Se, emmä tiedä, ihan kenen kaa vaan. – H5

Skenen jäsenten sidos voi olla myös löyhempi, jolloin skenen jäsenten kiinnostuksen kohteena on esimerkiksi tietty musiikinlaji, kuten psykedeelinen rock –musiikki. Tällöin esimerkiksi skenen jäsenet – tässä yleisön jäsenet – eivät tunne kovin hyvin toisiaan. (ks. Rautiainen-Keskustalo 2013, 325–326.) Sen sijaan musiikki tai musiikinlaji – psykedeelinen rock – yhdisti tapahtumanjärjestäjät ja artistit yleisön lisäksi yhteen, mutta järjestäjillä ja artisteilla oli lähtökohtaisesti tiiviimpi suhde toisiinsa kuin suhteessa yleisöön tai yleisön sisällä. Tämä selittyy sillä, että tapahtumanjärjestäjät ja ainakin osa artisteista vaikuttaa ja elää Tampereella. He olivat jo paikallisesti lähempänä toisiaan.

Holly Kruse (1993, 38) on argumentoinut, että skene on vähemmän vakaa ja historiallisesti juurtunut käsite kuin yhteisö (ks. myös Straw 1991, 373). Kruse osoittaa, että skenet ovat yhteydessä melko abstraktisti jaettujen makujen kautta – ja melko konkreettisesti sosiaalisten ja taloudellisten verkostojen kautta (mt., 36). Psykedeelinen rock –musiikkimaku on siten melko abstraktisti jaettu skenen tekijä, informanttejani yhdistävä piirre. Sen sijaan sosiaalisten ja taloudellisten tekijöiden kautta artistit ja tapahtuman järjestävä taho olivat konkreettisesti yhteydessä toisiinsa. Myös yleisö oli taloudellisten seikkojen kautta yhteydessä järjestävään tahoon ja artisteihin – pääsymaksun hinnalla.

Tapahtumanjärjestäjät olivat jonkinlaista taustaryhmää koko tapahtumalle: he olivat mahdollistaneet tapahtuman olemassaolon. Muusikot oli palkattu esiintymään tapahtumaan, joten heillä oli luonnollisesti suhde tapahtumanjärjestävään tahoon. Helsingissä tapahtunut Lauantaitranssit veti yleisöä pääkaupunkiseudulta, varsinkin Helsingistä. Yleisö, informanteistani neljä viidestä oli helsinkiläisiä ja yksi oli espoolainen. Informanteistani kolme oli liikkeellä kahdestaan, kaksi oli kaverinsa kanssa ja yksi tyttöystävänsä kanssa. Kaksi informanteistani oli liikkeellä yksinään: he korostivat olevansa paikalla nimenomaan musiikin takia.

*Ei mä vaan, mä tykkään mennä keikalle musiikin takia. En niin ku sen oheistoiminnan. -
- Yksin, siis tiesin että siel on aivan varmasti joitain tuttuja, ku on paljon kavereita,
jotka kuuntelee samantyylistä musiikkia, mut varsinaisesti ei mitään sovittua ollut.
Mutta yksin. Harrastan sitä [yksin keikoilla käyntiä] muutenkin. – H1*

*-- kun mul on yleensä sellanen hype, jos joku keikka tuloillaan, jonka mä oikeesti
haluun nähä, jostain mä siinä touhusta nautin, niin mä jotenkin päätin, ja sit on oikeesti
sellasii bändejä, joiden musaa mä arvostan niin on mulle tosi merkityksellistä, niin on
tosi loukkaavaa, et jos mullei oo jotain tyyppiä, jonka kanssa mä voin vaihtaa
muutaman sanan vartin roudaustauon aikana, niin en mene koko keikalle. Sit mä vaan*

tein sellasen statementin, että alan käymään yksin keikoilla ja oon mä jonkun verran käynyt täällä Helsingissä. – H3

Skenelle oli tyypillistä puhe musiikkidiggariudesta, diggauksesta tai musadiggareista. Useampi haastateltava käytti nimitystä musadiggarit, vaikken haastattelijana itse kyseistä termiä käyttänytkään. Kategoria-analyysini avulla erottui musiikkidiggarit omaksi kategoriakseen. Näen kuitenkin, että työssäni musadiggarit-kategoria kattaa myös tapahtumanjärjestäjien sekä mahdollisesti myös muusikoiden suhteen musiikkiin. Musiikkidiggariuteen liittyy maun kaikkiruokaisuus.

Tekivätkö informanttini affektiivisuuden perusteella eroa itsensä ja muiden välille?

Tapahtumanjärjestäjät luonnollisesti toimivat omista lähtökohdistaan: he toimivat firman Alt Agency & Managementin suojista. Tosin he tekivät yhteistyötä Death Hawksin H8:n kanssa, jonka keikkaan aiemmatkin Lauantaitranssit olivat monelta osin liittyneet. H8 ei kuitenkaan ollut päivätöissä ohjelmatoimistossa, joten hänen osansa oli lähinnä antaa neuvoa ja ideoita bändivalintojen suhteen – hänen tavoitteensa oli toimia ”taiteellisista lähtökohdista”. Joka tapauksessa heillä oli jonkinlainen ammatillinen suhde, sillä Death Hawksin sai palkkaa keikoistaan. Kyse ei kuitenkaan ollut varsinaisesti vain rahasta, vaan tapahtumanjärjestäjät loivat affektiivisia kytköksiä – esimerkiksi valitsemalla tietyt bändit esiintymään tapahtumaan. Kaikilla haastattelemillani järjestäjillä – niin H6:lla, H7:llä kuin H8:lläkin – oli omat ehdotuksensa, suosikkinsa illan musiikillista tarjontaa varten. Tapahtumanjärjestäjän positio oli erityinen kategorია työssäni, fanin ja tuottajan kategorია.

Illan artistit eli Death Hawksin H8 ja Talmud Beachin ja Räjäyttäjien H9 valmistautuivat keikkaansa varten. He loivat affektiivisia kytköksiä esiintyäkseen tapahtumassa. Hekään eivät suoranaisesti tehneet eroa meidän ja muiden välille, mutta luodessaan affektiivisia kytköksiä – esiintyessään muusikoina – he tekevät eron itsensä ja muiden välille. Esiintyvän muusikon kategorია on oma kategoriansa työssäni. Positioon liittyy taiteilijadiskurssi ja bändi-puhe ”meistä”.

Kolmas kategorია työssäni on musiikkidiggarin positio. Musiikkidiggarin positio on siitä erityinen, että periaatteessa kuka tahansa voi halutessaan ryhtyä musiikkidiggariksi – miksei myös tapahtumanjärjestäjäksi tai artistiksi, mutta se vaatii enemmän vaivannäköä. Mitä määritelmällä sitten tarkoitetaan? Työssäni yleisö oli määritelmäni mukaan musiikkidiggareita. He eivät käyttäneet itsestään muita sanoja, kuten fania, yleisöä tai skeneä, mutta diggari-termi esiintyi haastateltavieni puheessa silloin tällöin. Myös tapahtumanjärjestäjät ja artistit olivat mahdollisesti ”musadiggareita” – enemmän tai vähemmän. Työssäni pääpaino oli kuitenkin yleisön edustajilla, eli se, millaisesta

skenestä oli kyse, määrittyi pitkälti yleisön kautta. Muutkin skenen jäsenet olivat ajoittain yleisön roolissa – sekä tapahtumanjärjestäjä että muusikot. Myös heidän puheissaan vilahtelee musadiggari-termi. Voidaanko siis olettaa, että kyseessä olisi musiikkidiggareiden skene?

Sara Cohenin (1999, 241) mukaan live-esiintyminen saa skenen eläväksi ja esiintymistila toimii tavallaan skenen tai musiikkikulttuurin keskuksena, jossa musiikkityylit ja muusikot voivat olla vuorovaikutuksessa ja johon muusikot, musiikin harrastajat ja muut musiikkialan ihmiset kokoontuvat. Olen samaa mieltä Cohenin kanssa, että live-esiintymiset tekevät skenen näkyvämmäksi, fyysisemmäksi ja todellisemmaksi. Siten oli perusteltua keskittää päähuomio Lauantaitranssit-illan tapahtumiin ja skenen jäsenten positioihin siellä. Näkyvimpinä erontekoina lienee yleisön ja artistien välinen ”kuilu”. Tosin esiintyminen kesti vain hetken verran, jonka jälkeen seuraavat esiintyjät täyttivät lavan. Esiintymistä ennen ja sen jälkeen artistit olivat joko takahuoneessa hengähtämässä tai valmistautumassa tai yleisön joukossa katselemassa.

Dowdin, Liddlen ja Nelsonin (2004, 149) mukaan myös festivaalit voi nähdä omina skeneinä. Festivaalit ovat osia laajemmista skeneistä, jotka elävät samanaikaisesti sekä paikallisella, ylipaikallisella että virtuaalisellakin tasolla. Lauantaitranssit-tapahtuman voisi nähdä H6:n sanoin ”minifestivaalina tai päivänfestivaalina”. Paikallisesti festivaali järjestettiin Helsingissä, vaikkakin jonkinlainen tapahtuman päämaja olikin Tampereella. Sinänsä tapahtuma oli ylipaikallinen, mutta myös virtuaalinen. Virtuaalinen aspekti oli keskeisessä osassa tapahtuman onnistumisesta: itsekkin – kuten moni muu – löysin paikan päälle Facebook-tapahtuman ansiosta. Tapahtuma eli kuvituskuvineen ja bändien julkaisutietoineen internetin maailmassa.

Miksi puhun mieluummin musiikkidiggareiden skenestä kuin esimerkiksi psykedeelisen rock-musiikin skenestä? Illan teemaksi oli kehitelty psykedeelinen rock-musiikki. Nähdäkseni skenen jäsenet eivät olleet sidoksissani ainakaan kovin tiukasti psykedeelisen musiikin kulttuuriin. Tarkoitan tällä sitä, että heidän puheissaan ei esiintynyt sen suuntaisia huomioita. H4 tosin mainitsi olleensa psykedeelisen musiikin festivaaleilla Hollannissa ja H1 vastaavilla DIY-henkisillä festivaaleilla Oulussa. Kuitenkin haastatteluaineistossa painottui skenen jäsenten kaikkiruokainen rock-musiikkimaku – myös underground-maku – ei niinkään psykedeelisen musiikin maku. Myös musiikkidiggarius-käsite vilahtelee aineistossani sen verran tiuhaan, etten voi olla sitä huomioimatta. Kyse on enemminkin kaikkiruokaisten musiikkidiggarien skenestä kuin yksittäisestä skenestä, joka olisi keskittynyt nimenomaan psykedeeliseen musiikkiin.

5.2 Makuhenkilöstä on tullut kaikkiruokainen

Bourdieu ja Wacquantin (1992) mukaan sosiaalinen todellisuus on olemassa ikään kuin kahdesti: aineessa ja mielessä, kentissä ja habituksessa, toimijoiden ulko- ja sisäpuolella. Kun habitus kohtaa sosiaalisen maailman, joka sen on tuottanut, se on kuin "kala vedessä": se ei tunne veden painoa vaan ottaa maailmansa annettuna. (Mt., 127.)

Minkälainen kuvailemani skene sitten on? Olenko ja ovatko informanttini siellä kuin ”kalat vedessä”? Murmannin (2017) mukaan ”psykerock” on lähtökohtaisesti marginaalimusiikkia ja siten musiikkidiggarien harrastus. Murmannin näkökulma tukee väittämäni, että kyseessä olisi musiikkidiggarien skene, skene ihmisiä, jotka ovat kiinnostuneet marginaalisemmasta musiikista, kuten ”psykerockista”. Tutkimani psykedeelisen rock-musiikin ilta ei anna mielestäni aihetta sellaisiin tulkintoihin, että kyseessä olisi oma psykedeelisen musiikin skenensä. Kyse on kuitenkin marginaalimusiikin harrastajajoukosta, joka on aktiivinen myös laajemmin marginaalimusiikin suhteen. Skenessä nousi esiin muun muassa UG-musiikin (underground) kuuntelu. Kaupallisemman musiikin suhteen oltiin torjuvampia ja kriittisempiä.

Työni on vain pieni otos festivaalin kävijöiden ja muiden toimijoiden ajatuksista, joten en voi lähteä työni puitteissa arvioimaan laajemmin tai yleistämään tuloksia. Voin kuitenkin tehdä johtopäätöksiä aineistoni valossa. Näyttäisi nimittäin siltä, että musiikkidiggarien skene olisi osa demokraattisemman skenen tuloa. Mitä tällä sitten tarkoitan? Vaikuttaisi siltä, kuten Bennett, Shank ja Toynbee (2006, 2) ehdottavat, että rockin himmeneminen on tarkoittanut vain demokraattisemman musiikkiskenen tuloa, missä erottelun strategiat ovat paljon vähemmän merkittäviä. Kulttuurinen pääoma ei olisi enää yksinomaan rockiin liittyvä, vaikka rock-painotteiselta informanttieni musiikkimaku vaikuttaakin. Toisin sanoen on syntynyt musiikkiskene, jossa erotteluja toki edelleen tehdään mutta jossa ei ole kyse rockin ja muiden tyylien välisestä raja-aidasta tai ylipäänsä erotteluilla ei ole mielestäni yhtä suurta merkitystä.

Kuitenkin tietynlaiset raja-aidat ovat kaatuneet ja kaatumassa. Näyttäisi nimittäin siltä, että ”makuhenkilöstä” on tulossa ”kaikkiruokainen” (omnivore), kuten Peterson & Kern (1996) sanoisivat: sellainen joka kykenee liikkumaan eri tyylien välillä ja tällä tavalla tuottamaan henkilökohtaisen menun (eli ruokalistan, kattauksen) siitä, mistä kaikesta pitää tai mikä on niin sanotusti ”cool”. Verraten aiempaan rock-kulttuuriin tämä on merkittävä eroavaisuus. Festivaalillan keikoistakin kullakin informantillani oli omat suosikkinsa, joita he olivat tulleet katsomaan.

Tämä viestii siitä, että kullakin on omat henkilökohtaiset makumieltymyksensä, joita kartoitin myös kyselemällä heidän muusta musiikkimaustaan tai keikoilla käynnistään ylipäätään.

En voi kuin arvella, että onko kyseessä kuitenkin ”kaikkiruokaisten” skene, vaikka osalla haastateltavista viitteitä siihen suuntaan onkin. Marginaalimusiikin ja rockin suhteen skenen jäsenet olivat varsin kaikkiruokaisia. Wardernin, Wrightin ja Gayo-Calin (2008, 148 – 165) mukaan on myös todisteita siihen suuntaan, että kaikkiruokaiset olisivat intensiivisempiä kulttuuriin osallistujia. Musiikkidiggarien skenen jäsenet ovat aktiivisia kulttuurinharrastajia. Kullakin on omat harrastuksensa, musiikinkuuntelun ja keikoilla käymisen lisäksi. Enemmistö haastateltavistani soitti myös itse jotakin soitinta – tai oli soittanut. Skenen jäsenillä oli musiikki joko työnä, opintoina tai harrastuksena. Muun muassa tapahtumanjärjestäjä H6 kertoi taannoin soittaneensa ”satakunta keikkaa” harrastusmielessä. Muusikolle, H8:lle, musiikki on työtä. Yleisön puolelta H5 kertoi opiskelevansa mutta myös tuottavansa – soittamisen lisäksi – musiikkia. H1 kertoo laulavansa kuorossa ja soittavansa pianoa. H2 kertoo kasaavansa taas bändiä ja opiskelevansa äänilinjalla – äänisuunnittelua opiskelee myös H3 ja niin edelleen.

”Mul on sellanen fiilis, et ton tyyppinen musiikki on just myös itse musiikillisten ihmisten, musikaalisten ihmisten [musiikkia].” H1:n sanoin musiikkidiggarien skene on ”musiikillisten ihmisten” skene – ihmisten, jotka ovat muutenkin aktiivisia toimissaan musiikin parissa.

Aineistossani ilmeni paljon puhetta musiikkidiggareista, joten aloin kutsua skeneä musiikkidiggariskeneeksi. Musiikkidiggari viittaa jonkinlaiseen faniin (vrt. Poikolainen 2015). Aineistostani ei noussut fanin käsitettä, ja verrattuna historialliseen diggaridiskurssiin, musiikkidiggariutta ei myöskään määritelty suhteessa ”vastakkaiseen” fanin käsitteeseen – vaan näen termin jonkinlaisena faniuden muotona. Kuten skenen, yleisön jäsen H3 asian ilmaisi: ”musiikkisuhteena”.

Tutkimani skene oli jossain määrin miesvoittainen, tosin naisiakin oli suhteellisen paljon ottaen huomioon sen seikan, että olimme rock-tapahtumassa – jossa raskas musiikki oli myös hyvin edustettuna. Tosin illan tarjonnassa oli hyvin monentyyppistä musiikkia. Tapahtumanjärjestäjät olivat miespuolisia, kuten kaikki illan artistitkin. Haastattelemistani yleisön jäsenistä, kaksi oli naisia ja kolme miestä. Miesten ja naisten suhdeluku illan tapahtumassa oli vähintäänkin vastaava ellei vielä enemmän miesten hyväksi. Poikolaisen (2015) diggaridiskurssi oli miesvaltainen.

Vielä verraten Poikolaisen diggaridiskurssiin, tarkasteleman skene ei ole muodostunut minkään lehden ympärille – vaan tapahtuman ympärille. Skeneni jäsenten suhde toisiinsa oli osittain löyhä

(yleisö) ja osittain tiuhempi (tapahtumanjärjestäjät, artistit). Skene, tapahtuma, oli aikaan sidottu eli skenen käsite on häilyvä. Skeneä en voi toistamiseen tutkia samanlaisena, vaikkakin skene on olemassa ihmisten ja muiden tapahtumien kautta omanlaisenaan, alati muuttavana ja liikkuvana (Straw 1991; Olson 1998).

Millaista kulttuurista kamppailua käydään tässä aineistossa, ja voidaanko se ymmärtää hyväksi mauksi? Tutkimani skene oli marginaalimusiikkiin, UG-musiikkiin ja rockiin painottuva skene. Illan musiikkitarjonnassa oli kyse psykedeelisestä rock –musiikista. Voidaan ajatella, että tutkimani skene edustaa tietyn tyyppistä musiikkia, ja että se on tietynlaista kulttuurista kamppailua valtavirtamusiikin kentillä. Hyvän maun kriteereiksi nousivat ei-kaupallinen, rockimpi, UG- tai muu marginaalimusiikki – ja miksei myös mainittu psykedeelinen rock –musiikki.

Yksi kysymys työssäni oli, jakavatko skenen jäsenet itsensä affektiivisuuden perusteella meihin ja muihin. En näe selkeää jaottelua, vaikkakin skenen jäsenet loivat affektiivisia kytköksiä erilaisiin kohteisiin: tapahtumanjärjestäjät tapahtuman toteutukseen, muusikot esiintymiseensä ja yleisön jäsenet artistien seuraamiseen. Yhtenäistä affektiivisuuden perusteella tehtyä jakoa on hankala tehdä. Tosin yhteinen missio kaikilla oli musiikki, musiikintekijät ja musiikin parissa toimiminen.

6 Lopuksi

Pro gradu –tutkielmani on vain pintaraapaisu tutkimaani aiheeseen. Tarkoitukseni oli kartoittaa tuntematonta maaperää ja hahmotella esiin tutkimuksellisessa mielessä vielä tuntematonta aihepiiriä, niin sanottujen musiikkidiggarien skeneä. Työni sijoittui pääasiallisesti Helsinkiin, mutta tapahtumanjärjestäjien kotikaupunki Tampere oli myös hyvin edustettuna, myös useamman artistin kotipaikkana. Toisaalta tutkimani skene oli luonteeltaan liikkuva: tutkimuskohteeni oli aikaan ja paikkaan vain hetkellisesti sidottu. Skenettä ei ole enää olemassa samassa mielessä tutkittavaksi. Tapahtumana Lauantaitranssit oli lyhytikäinen ja luonteeltaan paikkaa – paikkakuntaa ja keikkapaikkaa – vaihtava. Paikkojen lisäksi vaihtuivat yleisöt, yhteistyökumppanit ja artistit. Työni voisi tarjota hedelmällisiä lähtökohtia liikkuvan skenen tutkimukseen laajemmin.

Tutkimani skenen nimitin musiikkidiggariskeneeksi, marginaalisemman musiikin skeneeksi. Musiikkidiggari-termi on sen verran moniselitteinen, että sitä voisi itsessäänkin tutkia vielä tarkemmin. Myös siihen liittyvää niin sanottua kaikkiruokaisuutta voisi tutkimuksellisessa mielessä lähestyä eri tavoin, sekä kvalitatiivisesti että kvantitatiivisesti. Aiheeni tarjoaa pohjan monenlaisille mahdollisille jatkotutkimuksille, esimerkiksi juurikin musiikkimaun kaikkiruokaisuuteen liittyen.

Tein työn etnografisesti, osallistumalla itse tapahtumaan ja haastatteluja tekemällä. Lauantaitranssit-tapahtuma oli omalta osaltani mielenkiintoinen psykedeeliseen rock –musiikkiin keskittynyt minifestivaali ja klubi, jota Alt Agency & Management ei ole sittemmin järjestänyt.

LÄHTEET

Kirjalliset lähteet

Ahearn, Laura M. 2001. Language and Agency. *Annual Review of Anthropology*. Vol 30. Social Science Premium Collection, 109–137.

Ahmed, Sara 2004. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Aho, Marko & Kärjä, Antti-Ville 2007. Johdanto. Teoksessa *Populaarimusiikin tutkimus*. Toim. Marko Aho & Antti-Ville Kärjä. Tampere: Vastapaino, 7–32.

Alasuutari, Pertti 2009. Snobismista kaikkiruokaisuuteen. Musiikkimaku ja koulutustaso. Teoksessa *Suomalainen vapaa-aika. Arjen ilot ja valinnat*. Toim. Mirja Liikkanen. Helsinki: Gaudeamus, 81–100.

Anttila, Sami 2009. Rock-autenttisuus digitaalisen editoinnin aikakaudella. *Musiikin suunta* 31 (2009): 3, 36–45.

Atkinson, Paul, Coffey, Amanda, Delamont, Sara, Lofland, John & Lofland, Lyn 2001. Editorial Introduction. Teoksessa *Handbook of Ethnography*. Toim. Paul Atkinson, Amanda Coffey, Sara Delamont, John Lofland & Lyn Lofland. London: Sage, 1–7.

Bennett, Andy 2006. Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship between Youth, Style and Musical Taste. Teoksessa *The Popular Music Studies Reader*. Ed. Andy Bennett, Barry Shank & Jason Toynbee. London: Routledge.

Bennett Andy & Peterson, Richard A. 2004. Introducing Music Scenes. Teoksessa *Music Scenes. Local, Translocal and Virtual*. Ed. Andy Bennett & Richard A. Peterson. Nashville: Vanderbilt University Press, 1–15.

Bennett, Andy, Shank, Barry & Toynbee, Jason 2006. Introduction. Teoksessa *The Popular Music Studies Reader*. Ed. Andy Bennett, Barry Shank & Jason Toynbee. London: Routledge.

Bennett, Tony, Emmison, Michael & Frow, John 1999. *Accounting for Tastes. Australian Everyday Cultures*. Cambridge University Press.

- Bourdieu, Pierre 1984. *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Translated by Richard Nice. London: Routledge & Kegan Paul.
- Bourdieu, Pierre & Wacquant, Loïc J. D. 1992. *An Invitation to Reflexive Sociology*. Cambridge: Polity Press.
- Chrysagis, Evangelos 2016. The Visible Evidence of DiY Ethics. Music, Publicity and Technologies of (In)Visibility in Glasgow. *Visual Culture in Britain* 01. September 2016. Vol. 17(3), 290–310.
- Cohen, Sara 1991. *Rock Culture in Liverpool. Popular Music in the making*. Oxford: Clarendon.
- Cohen, Sara 1999. Scenes. Teoksessa *Key Terms in Popular Music and Culture*. Ed. Bruce Horner & Thomas Swiss. Oxford: Blackwell, 239–250.
- Cerwonka, Allaine & Malkki, Liisa H. 2007. *Improvising Theory - Process and Temporality in Ethnographic Fieldwork*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Culton, Kenneth R. & Holtzman, Ben 2010. The Growth and Disruption of a “Free Space”. Examining a Suburban Do It Yourself (DIY) Punk Scene. *Space and Culture*. August 2010. Vol. 13(3), 270–284.
- DeNora, Tia 2000. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dowd, Timothy J., Liddle, Kathleen & Nelson, Jenna 2004. Music Festivals as Scenes. Examples from Serious Music, Womyn’s Music, and SkatePunk. Teoksessa *Music Scenes. Local, Translocal and Virtual*. Ed. Andy Bennett & Richard A. Peterson. E-kirja. Nashville: Vanderbilt University Press, 149–167.
- Echard, William 2017. *Psychedelic Popular Music. A History through Musical Topic Theory*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ehn, Billy 2014. Arjen yllätyksiä – huomaamattoman etnografia ja kulttuurianalyysi. Teoksessa *Moniulotteinen etnografia*. Toim. Pilvi Hämeenaho & Eerika Koskinen-Koivisto. Helsinki: Ethnos ry, 59–75.
- Fingerroos, Outi & Jouhki, Jukka 2014. Etnologinen kenttätyö ja tutkimus. Metodin monimuotoisuuden pohdintaa ja esimerkkitapauksia. Teoksessa *Moniulotteinen etnografia*. Toim. Pilvi Hämeenaho & Eerika Koskinen-Koivisto. Helsinki: Ethnos ry, 79–108.

- Frith, Simon 1988. *Rockin potku. Nuorisokulttuuri ja musiikkiteollisuus*. Alkuteos: Sound Effects. Suom. Hannu Tolvanen. Suomen etnomusikologisen seura ry:n julkaisuja 1. Tampere: Vastapaino.
- Frith, Simon 1998. *Performing Rites. Evaluating Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Gans, Herbert J. 1967. Popular Culture in America. Social Problem in a Mass Society or Social Asset in a Pluralist Society. Teoksessa *Social Problems. A Modern Approach*. Toim. Howard S. Becker. 2. painos. New York: Wiley, 549–620.
- Gans, Herbert J. 1974. *Popular Culture and High Culture. An Analysis and Evaluation of Taste*. New York: Basic Books.
- Garfinkel, Harold 1967. *Studies in Ethnomethodology*. Cambridge: Polite.
- Geertz, Clifford 1973. *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*. New York: Basic Books.
- Granö, Veli, Honkanen, Martti, Kallioinen, Raija & Pirtola, Erkki 2000. *Itse tehty elämä – ITE. DIY Lives*. Helsinki: Maahenki.
- Grossberg, Lawrence 1992. Is There a Fan in the House? The Affective Sensibility of Fandom. Teoksessa *The Adoring Audience. Fan Culture and Popular Media*. Ed. Lisa A. Lewis. London: Routledge, 50–65.
- Grossberg, Lawrence 1992. *We Gotta Get out of this Place*. London: Routledge.
- Grossberg, Lawrence 1995. *Mielihyvän kytkennät. Risteilyjä populaarikulttuurissa*. Suom. ja toim. Juha Koivisto, Mikko Lehtonen, Ensio Puoskari & Timo Uusitupa. Tampere: Vastapaino.
- Hakkarainen, Kai, Lonka, Kirsti & Lipponen, Lasse 2004. *Tutkiva oppiminen. Järki, tunteet ja kulttuuri oppimisen sytyttäjinä*. Helsinki: WSOY.
- Harris, Jonathan 2005. Introduction. Abstraction and Empathy. Psychedelic Distortion and the Meanings of the 1960s. Teoksessa *Summer of Love. Psychedelic Art, Social Crisis and Counterculture in the 1960s*. Ed. Christoph Grunenberg & Jonathan Harris. Liverpool: Liverpool University Press, 9–17.
- Herndon, Marcia & McLeod, Norma 1981. *Music as Culture*. Toinen painos. Darby: Norwood Editions.

Hämeenaho, Pilvi & Koskinen-Koivisto Eerika 2014. Etnografian ulottuvuudet ja mahdollisuudet. Teoksessa *Moniulotteinen etnografia*. Toim. Pilvi Hämeenaho & Eerika Koskinen-Koivisto. Helsinki: Ethnos ry, 7–31.

Hämäläinen, Juha 1987. *Laadullinen sosiaalitutkimus käytännössä. Johdatus laadullisen sosiaalitutkimuksen "käsiyötaitoon"*. Kuopio: Kuopion yliopisto.

Jokinen, Arja, Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero 2012. *Kategoriat, kulttuuri & moraali. Johdatus kategoria-analyysiin*. Tampere: Vastapaino.

Järviluoma, Helmi 2013. Etnomusikologia ja etnografinen kirjoittaminen. Teoksessa *Musiikki kulttuurina*. Toim. Pirkko Moisala & Elina Seye. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura, 97–118.

Kaeppler, Adrienne 1971. Aesthetics of Tongan Dance. *Ethnomusicology*. 15(2), 175–185.

Kahn-Harris, Keith 2007. *Extreme Metal. Music and Culture on the Edge*. Oxford: Berg.

Kallioniemi, Kari & Salmi, Hannu 1995. *Porvariskodista maailmankylään. Populaarikulttuurin historiaa*. 2., uudistettu painos. Turku: Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskus.

Karvinen, Nina & Pennala, Päivi 1995. ”Sellaista mukavaa kuuntelumusiikkia.” Tapaustutkimus musiikkimieltymyksistä ja radion kuuntelutottumuksista. Teoksessa *Musta lammas. Kirjoituksia populaari- ja massakulttuurista*. Toim. Tero Koistinen, Erkki Sevänen & Risto Turunen. Joensuu: Joensuu University Press, 176–198.

Kennedy, Michael 2006. *The Oxford Dictionary of Music*. Oxford: Oxford University Press.

Kisliuk, Michelle 1997. (Un)Doing Fieldwork. Sharing Songs, Sharing Lives. Teoksessa *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Ed. Gregory F. Barz & Timothy J. Cooley. Oxford: Oxford University Press, 23–62.

Kotarba, Joseph A., Fackler Jennifer L. & Nowotny, Kathryn M. 2009. An Ethnography of Emerging Latino Music Scenes. *Symbolic Interaction*, Vol. 32, Issue 4, pp. 310–333.

Kruse, Holly 1993. Subcultural Identity in Alternative Music Culture. *Popular Music*. Vol. 12 (1), 33–41.

Kruse, Holly 2003. Site and Sound. Understanding Independent Music Scenes. *Canadian Journal of Communication*. Vol. 29(3/4). New York: P. Lang cop.

- Lappalainen, Sirpa 2007. Johdanto. Mikä ihmeen etnografia? Teoksessa *Etnografia metodologiana. Lähtökohtana koulutuksen tutkimus*. Toim. Sirpa Lappalainen, Pirkko Hynninen, Tarja Kankkunen, Elina Lahelma & Tarja Tolonen. Tampere: Vastapaino, 9–14.
- Leppänen, Taru 2007. Populaarimusiikin yleisöjen identiteettejä kartoittamassa. Teoksessa *Populaarimusiikin tutkimus*. Toim. Marko Aho & Antti-Ville Kärjä. Tampere: Vastapaino, 268–290.
- Lewis, George 1987. Patterns of Meaning and Choice. Taste Cultures in Popular Music. Teoksessa *Popular Music and Communication*. Ed. James Lull. Newbury Park: Sage Publications, xx.
- London, Jeffrey 2017. Portland Oregon, Music Scenes, and Change. A Cultural Approach to Collective Strategies of Empowerment. *City & Community* 03/2017. Vol. 16(1), 47–65.
- MacLeod, Arlene Elowe 1992. Hegemonic Relations and Gender Resistance: the New Veiling as Accommodating Protest in Cairo. *Signs*. The University of Chicago Press. Vol 17 (3), 533–557.
- Maffesoli, Michel 1996. *The Time of the Tribes. The Decline of Individualism in Mass Society*. London: Sage.
- Miles, Matthew B. & Huberman, A. Michael 1994. *Qualitative Data Analysis. An Expanded Sourcebook*. 2. Edition. Thousand Oaks: Sage.
- Moisala, Pirkko & Seye, Elina 2013. Musiikintutkija ihmisten keskellä – etnomusikologinen kenttätyö. Teoksessa *Musiikki kulttuurina*. Toim. Pirkko Moisala & Elina Seye. Helsinki: Suomen etnomusikologian seura, 29–56.
- Moore, Allan 1993. *Rock. The Primary Text*. Milton Keynes: Open University Press.
- Moore, Allan 2002. Authenticity as Authentication. *Popular Music* 2002 (vol. 21/2), 209–223.
- Mustaranta, Markku 1990. Taste, Fancy & False Refinement. Kauneushavainto ja maku 1700-luvun brittiläisessä estetiikassa. Teoksessa *Kauneus. Filosofisen estetiikan ongelmia*. Toim. Markku Lammenranta ja Veikko Rantala. Filosofisia tutkimuksia Tampereen yliopistosta vol. IV. Tampere: Suomen Filosofinen yhdistys, 43–62.
- Mustonen, Maria 1998. Rockmaku – eroja fragmenteissa. *Musiikin suunta* 20 (1998). Musiikkimaku. Teemanumero.

- Mäkelä, Janne 2007. Erityissuhteita: populaarimusiikin fanit ja fanius. Teoksessa *Populaarimusiikin tutkimus*. Toim. Marko Aho & Antti-Ville Kärjä. Tampere: Vastapaino, 214 – 241.
- Negus, Keith 1992. *Producing Pop. Culture and Conflict in the Popular Music Industry*. London: Arnold.
- Negus, Keith 1996. *Popular Music in Theory. An Introduction*. Cambridge. Polity Press.
- Negus, Keith 1999. *Music Genres and Corporate Cultures*. London: Routledge.
- Ojala, Hanna, Palmu, Tarja & Saarinen, Jaana 2009. Paikalla pysyvää ja liikkeessä olevaa. Feministisiä avauksia toimijuuteen ja sukupuoleen. Teoksessa *Sukupuoli ja toimijuus koulutuksessa*. Toim. Hanna Ojala, Tarja Palmu & Jaana Saarinen. Tampere: Vastapaino, 13–38.
- Olson, Mark J. V. 1998. “Everybody Loves Our Town”. Scenes, Spatiality and Migrancy. Teoksessa *Mapping the Beat. Popular Music and the Contemporary Theory*. Ed. Andrew Herman, John M. Sloop & Thomas Swiss. Oxford: Blackwell Publishers, 269–289.
- Pekkilä, Erkki 2006. *Etnomusikologia ja maailmanmusiikki. Esseitä ja arvosteluja*. Helsinki: Maailman musiikin keskus ja Helsingin yliopiston musiikkitiede.
- Peterson, Richard A. 1992. Understanding Audience Segmentation. From Elite and Mass to Omnivore and Univore. *Poetics*. Vol. 21 (4), 243–258.
- Peterson, Richard A. & Simkus, Albert 1992. How Musical Tastes Mark Occupational Status Groups. Teoksessa *Cultivating Differences, Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*. Ed. Michèle Lamont & Marcel Fournier. Chicago: University of Chicago Press, xx-xx.
- Peterson, Richard A. & Kern, Roger M. 1996. Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore. *American Sociological Review*. Vol. 61(5), 900–907.
- Poikolainen, Janne 2015. *Musiikkifanius ja modernisoituva nuoruus. Populaarimusiikin ihailijakulttuurin rakentuminen Suomessa 1950-luvulta 1970-luvun alkuun*. Väitöskirja. Nuorisotutkimusverkosto/Nuorisotutkimusseura. Julkaisuja 168. Tiede. Helsinki: Nuorisotutkimusseura.

Purhonen, Semi ja työryhmä Gronow, Jukka, Heikkilä, Riie, Kahma, Nina, Rahkonen, Keijo & Toikka, Arho 2014. *Suomalainen maku: kulttuuripääoma, kulutus ja elämäntyylien sosiaalinen eriytyminen*. Helsinki: Gaudeamus.

Rauhala, Risto 1992. *Populaarimusiikin tyyliuunnat*. Aksentti 6/1992. Musiikkiaänitteiden erikoislehti. Helsinki: Kirjastopalvelu.

Rautiainen-Keskustalo, Tarja 2013. Paikalliset ja globaalit skenet – medioitunut musiikkikulttuuri tutkimuskohteena. Teoksessa *Musiikki kulttuurina*. Toim. Pirkko Moisala & Elina Seye. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura, 321–336.

Reynolds, Simon 2011. *Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. London: Faber and Faber.

Ronkainen, Suvi 1999. *Ajan ja paikan merkitsemät. Subjektiviteetti, tieto ja toimijuus*. Väitöskirja. Helsinki: Gaudeamus.

Saarikivi, Pauli 2012. *Psykedeelistä Suomi-kuvaa luomassa. Fonol Recordsin julkaisujen vastaanotto The Wire -lehdessä 2002–2011*. Proseminaari. Musiikkitiede. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Salminen, Kimmo 1989. *Musiikkimakujen muotoutuminen. Musiikkikulttuuriin sosiaalistuminen ja enkulturaation ongelmat*. Suunnittelu- ja tutkimusosasto. Sarja B 6/1989. Radioilmaisu: musiikkikulttuurin ulottuvuudet. Helsinki: Yleisradio.

Shank, Barry 1994. *Dissonant Identities: The Rock'n'Roll Scene in Austin, Texas*. Hanover, NH: Wesleyan University Press.

Strachan, Robert 2007. Micro-independent Record Labels in the UK. Discourse, DIY Cultural Production and the Music Industry. *European Journal of Cultural Studies* 05/2007. Vol. 10 (2), 245–265.

Suutari, Pekka 2007. Musiikki arjen vuorovaikutuksessa. Populaarimusiikin ruohonjuuritaso. Teoksessa *Populaarimusiikin tutkimus*. Toim. Marko Aho & Antti-Ville Kärjä. Tampere: Vastapaino, 93–117.

Söderholm, Stig 1995. Musiikkimaun luonteesta. Teoksessa *Musta lammas. Kirjoituksia populaari- ja massakulttuurista*. Toim. Tero Koistinen, Erkki Sevänen & Risto Turunen. Joensuu: Joensuu University Press, 166 – 176.

Thornton, Sarah 1995. *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*. Hanover: University Press of New England.

Tuomi, Jouni & Sarajärvi Anneli 2009. *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Uudistettu laitos. Helsinki: Tammi.

Warde, Alan, Wright, David & Gayo-Cal, Modesto 2008. The Omnivorous Orientation in the UK. *Poetics. Journal of Empirical Research on Culture. The Media and the Arts*. Vol.36(2-3), 148–165.

Whiteley, Sheila 1992. *The Space between the Notes. Rock and the Counter-Culture*. London: Routledge.

Willis, Paul 2000. *Ethnographic Imagination*. Cambridge: Polity.

Internet-lähteet

Heikkinen, Mikko 2016. *Pohjoinen painotus. Eronteon ja vuorovaikutuksen diskurssit oululaisessa ruohonjuuritason musiikkiskenessä*. Pro gradu –tutkielma. <http://urn.fi/URN:NBN:fi:uta-201603241369>. Tarkistettu 4.11.2017.

Klemetti, Sanna 2012. *Suuria ajatuksia pienestä piiristä. Psykedeelinen musiikki ja sen merkitykset paikallisessa skenessä*. Proseminarityö. Musiikkitiede. Jyväskylän yliopisto. <https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/38047/URN:NBN:fi:jyu-201206171882.pdf?sequence=1>. Tarkistettu 4.11.2017.

Kumpulainen, Kristiina, Krokfors, Leena, Lipponen, Lasse, Tissari, Varpu, Hilppö, Jaakko & Rajala, Antti 2010. *Oppimisen sillat. Kohti osallistavia oppimissympäristöjä*. Helsinki: Yliopistopaino. <https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/15628/OppimisenSillat.pdf?sequence=2>
Tarkistettu 4.11.2017.

MUSA/CILLA – Musiikin asiasanasto 2017. Psykedeelinen rock. <https://finto.fi/musa/fi/page/p736>. Tarkistettu 4.11.2017.

Murmann, Mertsä 2017. Suomessa metalli on hovikelpoista, mutta psykerock yhä hörhöilyä. Viikko sitten julkaistu. *Kolmas korva. Psykedeelisen musiikin blogi. Psychedelic Music Blog Helsinki*.

<http://kolmaskorva.com/post/166713507150/suomessa-metalli-on-hovikelpoista-mutta-psykerock>
Tarkistettu 4.11.2017.

Oxford Dictionary 2018a. Psychedelia. <https://en.oxforddictionaries.com/definition/psychedelia>
Tarkistettu 15.11.2018.

Oxford Dictionary 2018b. Trance. <https://en.oxforddictionaries.com/definition/trance> Tarkistettu
30.11.2018.

Rautiainen-Keskustalo, Tarja 2015. Kansalliset tieteet, etnomusikologia ja liikkuvan maailman
problematiikka. Elore vol. 22 - 2/2015. Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura ry.
http://www.elore.fi/arkisto/2_15/rautiainen-keskustalo.pdf Tarkistettu 4.11.2017.

Straw, Will 1991. Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular
Music. *Cultural Studies*, 5, 368–388.
http://www.academia.edu/4636565/SYSTEMS_OF_ARTICULATION_LOGICS_OF_CHANGE_COMMUNITIES_AND_SCENES_IN_POPULAR_MUSIC. Tarkistettu 27.10.2017.

Straw, Will 2005. Cultural Scenes. McGill University.
<http://www.thefmly.org/img/culturalscenes.pdf> Tarkistettu 29.10.2017.

Suominen, Jaakko & Sivula, Anna 2012. Retrovaatiot – ajatuksia teknologian historian
hyödyllisyydestä. Tekniikan Waiheita. Vol. 30 (4).
<https://journal.fi/tekniikanwaiheita/article/view/64051/25359> Tarkistettu 4.12.2018.

Vanhatalo, Kimmo 2017. Rakkauden kesä ikuisesti – psykedeelinen musiikki elää ja voi hyvin.
Julkaistu 24.8.2017. Yle.fi/musiikki. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2017/08/24/rakkauden-kesa-ikuisesti-psykedeelinen-musiikki-elaa-ja-voi-hyvin> Tarkistettu 4.11.2017.

Wikipedia 2017a. Death Hawks. [https://en.wikipedia.org/wiki/Death_Hawks_\(band\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Death_Hawks_(band)). Tarkistettu
23.10.2017.

Wikipedia 2017b. Räjättyt. <https://fi.wikipedia.org/wiki/R%C3%A4j%C3%A4ytt%C3%A4j%C3%A4t>. Tarkistettu 23.10.2017.

Wikipedia 2017c. Talmud Beach. https://fi.wikipedia.org/wiki/Talmud_Beach. Tarkistettu
23.10.2017.

Wikipedia 2017d. Lauantaitanssit. <https://fi.wikipedia.org/wiki/Lauantaitanssit>. Tarkistettu 4.11.2017.

Wikipedia 2018e. Pastissi. <https://fi.wikipedia.org/wiki/Pastissi> Tarkistettu 25.3.2018.

Bändien Facebook-sivut

Death Hawks www.facebook.com/deathhawks

Garden of Worm www.facebook.com/gardenofworm

Kaleidobolt www.facebook.com/kaleidobolt

Risto (soolo) www.facebook.com/ristoristo

Sara www.facebook.com/saranhuone

Talmud Beach www.facebook.com/talmud.beach1

Tähtiportti www.facebook.com/taehitiportti

Alt Agencyn & Managementin verkkosivut

www.altagency.fi

www.facebook.com/altagencyfinland

Youtube-videot (videot käyttäjältä Astral Zone)

Death Hawks: <https://www.youtube.com/watch?v=oADDHLaMkS4>

Garden of Worm: https://www.youtube.com/watch?v=KGY_MYe8wio

Kaleidobolt: <https://www.youtube.com/watch?v=lvvVHVZA8mU>

Talmud Beach: <https://www.youtube.com/watch?v=ypWNHkQIHAE>

Tähtiportti: <https://www.youtube.com/watch?v=tD611w7Uh6Y>

LIITTEET

Liite 1

Haastattelurunko

- 1 Tutkimuslupa, taustatiedot (esim. ikä, kotipaikka, työ, opiskelu, harrastukset jne.)
- 2 Lauantaitranssit 14.5.2016. Mitä kautta löysit tapahtumaan?
- 3 Aiemmat Lauantaitranssit. Oletko aiemmin käynyt Lauantaitransseissa?
- 4 Lauantaitranssit-bändit. Oletko aiemmin käynyt näiden bändien keikoilla tai kuunnellut heidän musiikkiaan?
- 5 Keikkatilanne. Kuvaile, millä tavoin olet keikoilla (näillä keikoilla)? Tanssimassa, eturivissä, taaempaa kuuntelemassa tms.?
- 6 Musiikkimaku. Millainen on musiikkimakusi? Mitä kuuntelet? Onko suosikkibändejä? Millaista musiikkia et tykkää kuunnella?
- 7 Käytkö paljon keikoilla? Oletko esimerkiksi menossa festivaaleille tai muille keikoille?
- 8 Lauantaitranssit 14.5.2016. Missä vaiheessa iltaa tulit paikalle? Aiemman illan kulku?
- 9 Keikat. Mitä fiiliksiä tuli esim. ensimmäisen bändin (Saran) keikalla? Entä millaisia fiiliksiä tuli muiden kokemiesi bändien keikoilla?
- 10 Illan kulku. Mitä puuhailit illan aikana? Koko ajan katsomassa keikkoja, baarin puolella istuskelemassa tms.?
- 11 Formaattit. Missä formaateissa kuuntelet musiikkia? CD-levyt, vinyylit, kasetit, internetin suoratoistopalvelu jne.? Kuunteletko kuulokkeilla vai ilman musiikkia?
- 12 Myytävät bändikamat ja -levyt. Ostitko mitään? Kävitkö katsomassa valikoimaa?
- 13 Lähtö. Mihin saakka olit mukana Lauantaitransseissa? Lähdittekö jatkamaan jonnekin?
- 14 Musiikkiharrastukset. Oletko itse harrastanut musiikkia ja missä määrin?
- 15 Tunnelma. Millainen tunnelma mielestäsi Lauantaitransseissa oli? Millaisia ihmisiä oli paikalla, jos osaat sanoa?

16 Tanssi. Tuliko tanssittua illan aikana?

17 Illan vertailu tai kuvailu suhteessa muihin keikkatapahtumiin. Millainen mielestäsi ilta oli verrattuna muihin keikkailtoihin? Pystytkö kuvailemaan tai vertailemaan?

18 Some ja valokuvaus. Otitko kuvia tai teitkö julkaisuja somessa? Missä?

19 Visuaalit. Jäikö mieleen bändien visuaaleista jotakin? Mitä mieltä niistä? Osaatko kuvailla?

20 Bändit. Jäikö mieleen jotakin erityistä bändeistä, artisteista, lavaesiintymisestä tms.?

21 DJ. Noteerasitko DJ:n ja jäikö jotakin mieleen hänestä tai hänen soittamastaan musiikista?

22 Keikat yleensä. Mitä kautta saat tiedon kiinnostavista keikoista? Missä paikoissa tulee yleensä käytyä? Käytkö keikoilla myös yksinäsi?

23 Skene. Liittyykö tämä musiikkielämä mihinkään skeneen?

24 Liput. Ostitteko liput ennakkoon ja milloin – vai vasta ovelta?

25 Sana on vapaa. Tuleeko mieleen muita kommentteja tai jotakin, jota haluaisit vielä sanoa?

26 Kiitokset.

Haastatteluaineisto

H6:n ja H7:n (Alt Agency & Management) haastattelu 9.5.2016 Tampereella

H1:n haastattelu 16.5.2016 Helsingissä

H2:n haastattelu 16.5.2016 Helsingissä

H3:n haastattelu 19.5.2016 Helsingissä

H8:n (Death Hawks) haastattelu 20.5.2016 Tampereella

H9:n (Räjäyttäjät, Talmud Beach) haastattelu 20.5.2016 Tampereella

H4:n haastattelu 24.5.2016 Helsingissä

H5:n haastattelu 3.6.2016 Helsingissä

Haastattelunauhut ovat tekijän hallussa.

Liite 2



26.3.2016
LAUANTAITRANSSIT
 G(((O)))NG, Turku

DEATH HAWKS
TALMUD BEACH
KALEIDOBOLT
SUPERFJORD
JARSE

Liput ennakkoon alk. 13,50€
 ovelta 14,00€



LAUANTAITRANSSIT III

DEATH HAWKS
TÄHTIPORTTI
~~TALMUD BEACH~~ + RISTO
GARDEN OF WORM
SARA
KALEIDOBOLT

14.5.2016
 Nosturi / Elmun Baari
 Helsinki

liput ennakkoon 17,50€
 ovelta 18,00€

